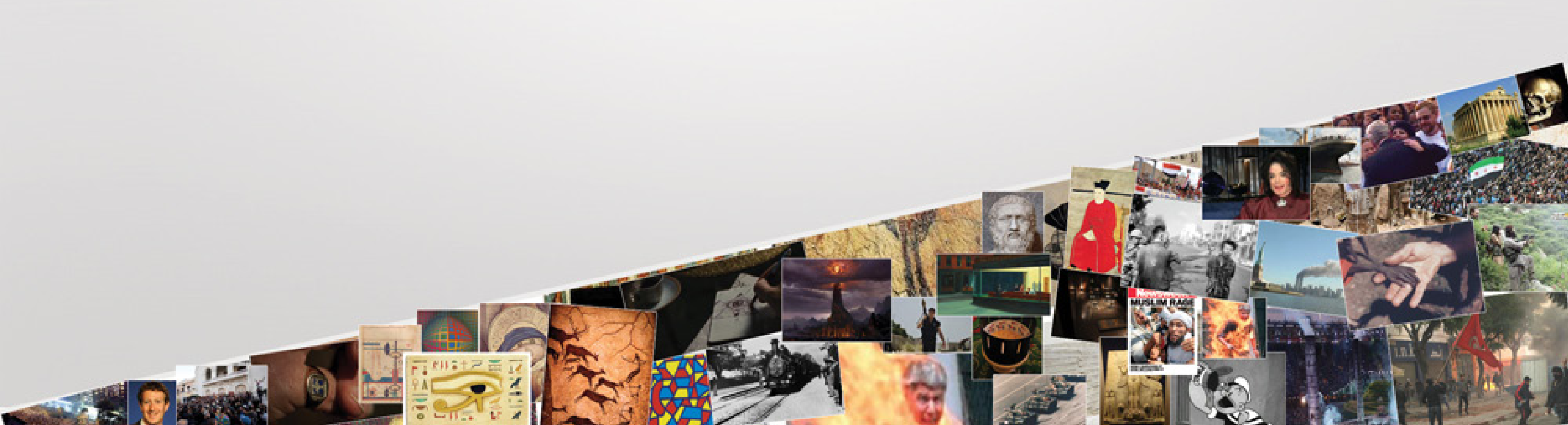

أحمد دعدوش
قوّة الصّورة
كيف نقاومها؟
وكيف نستثمرها؟
السبيل
ناشري
YouTube

أحمد دعدوش

قوّة الصّورة

كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟



تأليف



تصميم وإخراج

سنا سمير

الطبعة الأولى 2014





منشورات السبيل





إهداء

إلى كل مؤمن ابتدأ تشكيل عقيدته برسالة "اقرأ"..

وإلى كل حر صدح بكلمة حق في وجه الطغيان..

وإلى كل راعٍ يدرك أنه مسؤول عن رعيته..

وإلى كل من يريد أن يرى بعين بصيرته..

أهدي هذا الجهد المتواضع.

أحمد دعدوش











الفهرس



مقدمة

عندما ندرس تاريخ البشرية من منظور الوحي الإلهي، والذي ابتدأ بعبودية الإنسان لله وصراعه مع الشياطين واستخلافه في الأرض، فسنجد أن الصورة كانت توظف في معظم الأحيان لتحقيق مطامع النفوذ والسلطة والإفساد، فهي وسيلة ناجحة لحمل الرسائل النافذة إلى العقول والنفوس دون المرور بمخاطر المناقشة العقلانية.

ولما كانت النفس تميل إلى تصديق ما تراه من محسوسات أكثر مما تحاول استنتاجه من دلائل الكلمات، فقد حظيت الصورة دائما بدرجة أعلى من المصداقية، بالرغم من كثرة وسائل تزييفها وسوء توظيفها، بدءاً بأساليب السحر الضاربة في القدم ووصولا إلى تقنيات الخدع السينمائية.

الصورة مغرية بما تحمله من متع تداعب المشاعر والغرائز، وكثيرا ما تمنح متلقيها متعة الاسترخاء، وتعفيه من مشقة التأمل والتفكير والاستنتاج التي نبذلها عند قراءة كتاب أو استماع لمحاضرة.

لذا لم تكن الصورة وسيلة للهداية في رسالات الأنبياء، فالوحي كان يتنزل في كلمات محكمة. وختام الكتب المنزلة ابتدأ في غار حراء بدعوة للقراءة، ودوامه كان بحفظ كلماته عن التحريف والنسيان والعبث. أما المعجزات المرئية فوقعت في وقتها لفضح الطغيان وتبكيت المتكبرين، ولم تحمل في ذاتها رسالة ولا هداية.

وإذا كانت الصورة هي الوسيلة الأقوى للطغيان والإفساد في عصور الأمية، فشيوع القراءة والعلم لم يغير الكثير في عصرنا الذي أطلق عليه اسم "عصر الصورة"، وكأن تطور العلم كان سببا في تطور توظيف الصورة لتحقيق الأهداف ذاتها، بدلا من تحرير الإنسان من عبوديته.

مع هذا كله فإن الصورة لم تعد حكرا في يد أصحاب الأهداف الدنيئة، وقد شهد تاريخها الكثير من قصص النجاح في توظيفها لمصلحة الإنسان وإظهار الحقيقة.

يبحث هذا الكتاب في تاريخ الصورة وتطـورها، وفي مجـالات توظيفها واستغلالها والإفادة منها.

وقد حرصتُ في تأليفه على إبراز هدفين جوهريين، هما توعية المتلقي بخطر الصورة ووسائل استغلالها، وفتح الباب أمامه لفهم آلياتها طمعا في تحريضه على توظيفها بما يحقق الخير للبشرية.

حاولت قدر الإمكان توسيع دائرة المصادر والمباحث لتشمل أكبر قدر من روافد هذا الموضوع المتشعب، فالكتاب يتناول مادته من مشـــارب الفلسفـــة والعلوم الإنسانية والتجريبية والفنون والآداب. كما حرصت على تبسيط لغة الكتاب لتبقى مقبولة ومفهومة من كافة شرائح القراء، فهو يستهدف الجميع بتنوع مستويات الثقافة وفروع التخصص.

لن يكون هذا الكتاب شاملا ولا مستوفيا لمادته، فهو يسعى إلى منح القدر الأدنى لكل قارئ بالعربية من حاجته لمتطلبات الوعي بخطورة الصور التي يتلقاها كل يوم، ثم تشجيع الموهوبين لطرق باب التخصص في مجالات الفنون والإعلام لتوظيف الصورة توظيفا سليما.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أني بدأت بوضع الكتاب فور الفراغ من كتابي الأول "ضريبة هوليود"، وكان ذلك قبل أسابيع من الاندلاع المفاجئ لشرارة الربيع العربي. وبعد أن كان مقرراً صدوره عام 2011 فقد تم تأجيله مرات عدة بسبب تعطل أعمال دار النشر التي اتفقتُ معها على إصداره، وكانت في ذلك حكمة إلهية سمحت لي بتعديل الكتاب مرات عدة خلال ثلاث سنوات، ليصدر أخيرا على الهيئة التي أرجو أن تحقق أهدافها.

وطمعا في توسيع دائرة الانتشار، قررتُ نشر الكتاب على شبكة الإنترنت في نسخة إلكترونية مجانية، وأن تباع نسخه الورقية بسعر التكلفة، بحيث يتاح لكل مهتم الحصول على نسخته دون أن تحول الموانع التجارية عائقا في وجه العلم والتوعية.

ختاما، أتوجه بالشكر إلى المصممة سنا سمير لجهودها في تصميم وإخراج الكتاب، وإلى المصورين المبدعين الذين قدموا للكتاب بعضا من أعمالهم وهم يزيد الضويحي وصفية بادحدح وعبد العزيز بن علي، وأشكر كل قارئ يجد في الكتاب فائدة فيبلّغها لمن حوله، ويذكرنا في خالص دعائه.

المؤلف



الفصل الأوّل

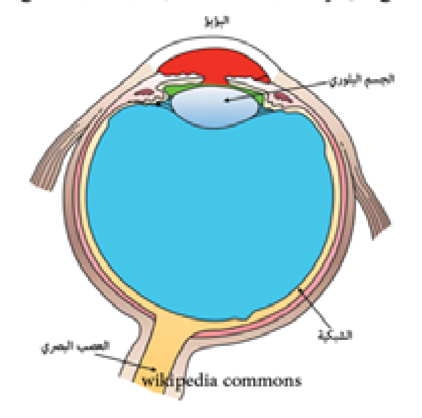
من العين إلى الدماغ

العين والإبصار

كان الأطباء المسلمون هم أول من اجترأ على تشريح العين ووصفها وجراحتها، ففي القرن العاشر الميلادي وصف أبو بكر الرازي جراحة متقدمة لاستخراج الماء الأزرق من العين، وكتب في فيزيولوجيا النظر وأمراض القرنية بتفصيل لم يسبقه إليه أحد، وفي القرن نفسه شرّح الفيزيائي والطبيب الحسن بن الهيثم العين ووصف أقسامها ووظائفها، وما زالت أسماء القرنية والشبكية والسائل الزجاجي التي أطلقها مستخدمة حتى اليوم، وكان أول من قال بأن العين ترى الأشياء بانعكاس الضوء عنها وليس بصدور الضوء عن العين كما ظن الإغريق، ثم جاء من بعده الطبيب صلاح الدين الكحال في القرن الثالث عشر ووضع في كتابه الثمين (نور العيون وجامع الفنون) أول رسم تشريحي لمقطع العين.



صورة مقطع العين في مخطوطة باريس لكتاب «نور العيون وجامع الفنون»



تستقبل العين ما يصلها من الضوء عبر فتحة "البؤبؤ" التي تتمدد عندما يكون الضوء خافتاً وتتقلص عندما يكون شديداً، كما تتحكم عدسة العين بالبعد البؤري بتغيير تحدبها بما يناسب بُعد الشيء أو قربه منها.

يسقط الضوء على الشبكية التي تغطي الجدار الخلفي من العين، وهي تحتوي على نوعين من الخلايا: العُصيات Rods التي تُبصر الأشياء دون ألوان، والمخاريط Cones التي تمتص الألوان بفضل الأصباغ الحساسة للألوان الرئيسة، ثم تتجمع استجابات هذه الخلايا للضوء في العصب البصري الذي ينقلها على الفور إلى الدماغ لتحليلها وفهمها.

الدماغ والفكر

اختلف الفلاسفة في فهمهم لجوهر العقل وقواه الإدراكية إلى مذاهب عدة تندرج تحت تيارين رئيسين؛ فالمذاهب الحسية تضع النفس والعقل في قالب مادي مما يحيل المعرفة إلى التجربة وخبرات الحواس، حيث يولد العقل كصفحة بيضاء لتملأها تجارب الحياة بالمعارف والأفكار، وهو ليس سوى عضو مادي اسمه الدماغ، يستقبل معطياته من الحواس الخمس ويقوم بدوره المادي بما ينطبع عليه من المحسوسات الخارجية.

أما المذاهب المثالية "العقلية" فتنظر إلى العقل بصفته جوهراً روحياً مفارقاً للمادة، بل تُخضع المادة نفسها للعقل والروح، فالعقل يولد مجهّزاً بالمعارف ولا يحتاج سوى إلى التحرر من سجن المادة. وقد حاول أرسطو ومن تبعه من الفلاسفة المسلمين إيجاد مذهب وسطي بإقامة علاقة متبادلة بين العقل والحواس، فقالوا إن الحواس تقدم للعقل صورًا عن الأشياء ليقوم العقل بتجريدها وانتزاع الصور العقلية من معطياتها.

يتفرع عن هذا الخلاف الفلسفي تنوع مشابه في رؤية الفلاسفة لعلاقة الفكر باللغة، فرأى بعضهم أن العقل لا يمكنه التفكير دون لغة وأن اللغة مجرد تعبير عن الفكر، ورأى آخرون أن الفكر واللغة منفصلان وأن الفكر سابق على اللغة، فنحن نفكر قبل أن ننطق وقد يفكر الأصم دون معرفة بأي لغة، وتدل التجارب الحديثة على أن الحبال الصوتية تتحرك لاشعورياً أثناء التفكير، فقد يكون من الممكن التفكير في المستوى الحسي البسيط دون لغة كما تفعل الحيوانات، لكن التفكير العميق يتطلب لغة ما مهما كانت بسيطة.

ينتج العقل أفكاره وعلاقاته من خلال تداول المعطيات التي تصله بالحواس أو ما يستبطنه من معارف ومبادئ عقلية بديهية، حيث

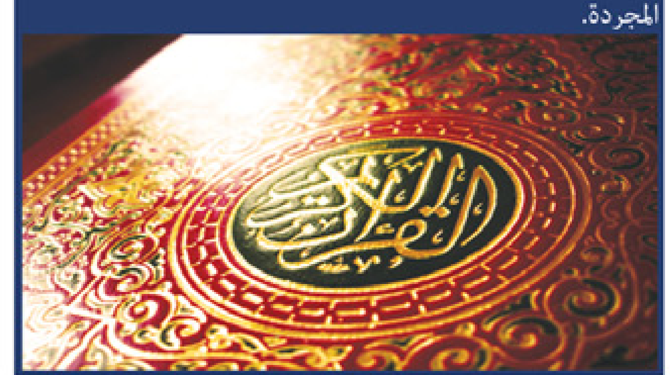
يتم استرجاعها جميعاً على هيئة صور ذهنية (حسية ولفظية) وعن طريق الكلام الباطن الذي يُحرك أعضاء النطق بحركة بسيطة غير ظاهرة، ففي الفكر واللغة على السواء يبدأ الإنسان من المحسوس إلى المجرد، وعبر تأويله للمحسوسات فإنه يعطي الأشياء رموزاً وأسماءً وصفات ثم يربط بينها بعلاقات، لذا ترتبط الكلمة والصورة في أذهاننا منذ بدء تشكل وعينا، وحتى لو كنا فاقدي البصر فإن الصور الذهنية التي يتصورها العقل بطريقته الخاصة تقوم بالمهمة، ليتكامل دور الاثنين معاً في تكوين معرفتنا بالوجود.

"لا يمكن للعقل أن يفكر دون صور ذهنية".
أرسطو

يضع القرآن الكريم حلاً فريداً لإشكالية العقل والمعرفة الإنسانية، فلا يجعل العقل جوهرًا بل صفة مميزة للإنسان عن الحيوان من حيث كون الإدراك -سواء كان عقلياً أو حسياً- وظيفة للروح الإنسانية، ولا يمكن حصر هذا الإدراك في عضو معين لأن الإنسان مخلوق من مادة وروح يتكاملان وفق آلية لا يمكن التحقق من كنهها تجريبياً.

ولا ترد في القرآن صيغة العقل مجردة بل نجد ذكراً للتعقل بوصفه وظيفة، دون ربطه بعضو الدماغ الذي في الرأس، كما لا يدل ذكر القلب والفؤاد على العضو الذي يضخ الدم في الصدر، بل هو ربط للمعرفة والإدراك والمشاعر بالكينونة الإنسانية التي تتجسد ظاهرياً بنبضات القلب، فجعل القلب المقصود شرطاً للفهم كما في قوله {لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد}.

وتقوم العلاقة بين العقل والحواس في القرآن الكريم على عدم استقلال أي منهما بنفسه أو تفسير أحدهما بالآخر، فهما يعملان معاً، إذ يقول {ولا تقفُ ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا}، فجعل للعقل قدرة الاستدلال على وجود عالم الغيب من خلال قوانينه في العالم المحسوس، وذلك بتحويل الإدراك الحسي إلى إدراك عقلي، أو بالاستدلال بالقوانين العقلية المجردة.



اقترنت صفتا السمع والبصر في القرآن الكريم 19 مرة، سبق السمع فيها البصر 12 مرة، فالأذن تبدأ عملها قبل أن يبصر الإنسان النور منذ تكونه في الرحم، وتظل متحفزة للعمل حتى وهو مغمض العينين خلال نومه، وتلتقط المثيرات الصوتية من كافة الجهات دون حاجة للالتفات والتوجيه.

ومع أننا نستقبل 83% من معلوماتنا الخارجية عن طريق البصر، ونستوعب معظم ما يحدثنا به الآخرون من خلال إيماءاتهم وملامحهم أكثر من كلماتهم؛ يعاني الإنسان الأصم طوال حياته من إعاقة لغوية لا يمكن للبصر معالجتها، فمع تطبيق أفضل تقنيات التعليم لا يتجاوز الذكاء اللغوي للأصم في نهاية دراسته الثانوية حصيلةَ زميله السامع في الصف الخامس الابتدائي.

الصورة والكلمة

جاء في حديث ضعفه الألباني أن نبي الله إدريس عليه السلام كان أول من خط بالقلم، أما في الإسرائيليات وتراث طائفة الصابئة المندائية فيقال إن آدم عليه السلام كان قد خط بيده وأنزلت عليه بعض الصحف من الوحي.

لكن علماء التاريخ والآثار يقولون إن الكتابة بدأت عندما اضطر أسلافنا إلى تسجيل أفكارهم ولغاتهم لتسهيل أمور الحياة، فظهرت الكتابة الأولى على هيئة رموز سومرية أو صور هيروغليفية مصرية، وتطور كلا النموذجين لتظهر الأبجدية الأولى في مملكة أوغاريت السورية عام 1900 قبل الميلاد.





وكان الإنجاز الأهم بالانتقال إلى الكتابة المقطعية (الصوتية)، حيث لم تعد الرموز تشير إلى مسميات الأشياء بل تُقرأ صوتياً لتدل على الكلام المحكي، فكلمة ذهب في السومرية يشابه نطقها كلمة ثوم "سُم" لذا كُتبت كل منهما بالشكل نفسه.

ثم تطور الأمر لترميز الحروف المتحركة والساكنة حتى بات من الممكن ترميز كل ما ننطق به أو نسمعه بما لا يزيد عن ثلاثين حرفاً في معظم الأبجديات، وأصبحت القراءة والكتابة من أهم المهارات التي يتعلمها الإنسان منذ نشأته وشرطاً أساسياً لاكتساب المعرفة، فالكلمة تُقرن بالصورة والرمز في كل مناحي حياتنا اليومية دون أن نشعر.

بالرغم من ذلك؛ لا يمكن القول بأننا نتعامل مع الكلمة المكتوبة بوصفها صورة مرئية، بل هي مجرد رمز مبسط يختزل دلالة لغوية، فنحن نتفاعل بطريقة واحدة مع الكلمة المكتوبة مهما تغيرت طريقة كتابتها طالما احتفظت بدلالتها في أذهاننا؛ سواء كُتبت بلغاتنا الأم أو بلغة برايل ذات الأحرف البارزة -للمكفوفين- أو بلغة الاختزال التي تختصر الكلمات برموز بسيطة لضرورة الكتابة السريعة كما يفعل موظفو السكرتارية.

إن صورة الكلمة التي تقع عليها أعيننا في الكتاب (الرمز المقروء) أو تطرق أسماعنا (الكلمة المسموعة) هي صورة مركبة من مفاهيم مختزنة في الذاكرة وتم اصطلاح المجتمع كله عليها لتشكل وجداننا وثقافتنا وقيمنا، أما الكاميرا (الفوتوغرافية والتلفزيونية) فتُقدّم لنا صورة جاهزة للأشياء دون أن تدفع عقولنا إلى استحضار المفاهيم المركبة للكلمة المكتوبة، فالكلمة أداة لتحريض العقل على المقارنة والتأويل أما الصورة فترتبط بالتجريد والتعميم وتدفعنا للمطابقة بين ما نراه وما نصدقه، لذا تنشأ الأجيال الجديدة في عصر الصورة على فقر لغوي ومفاهيمي ومعرفي خطير، فاللغة وحدها قادرة على احتواء العالم من حولنا رمزيًا ومفاهيميًا بتجرد وحياد.

لقد أدى انتشار الصورة إلى نشوء ثنائية غير متوافقة لثقافتين: الصورة والكلمة، ويبدو أن الأولى استحوذت على اهتمام الجماهير لسهولة تلقيها وتوجهها المباشر إلى الغرائز والمشاعر بينما تضيق دائرة الثانية في حدود النخب المثقفة لارتباطها بالعقل الذي يتطلب جهداً في الفهم والاستدلال، ويؤكد التاريخ البشري بلا خلاف على غلبة الثقافة الأكثر سهولة وانحلالاً وإثارة للغرائز على الثقافات الأخرى عندما تتساوى الفرص، فكيف بنا اليوم في عصر الصورة التي لا تجد منافسة تذكر؟

المشكلة لا تقع في الصورة نفسها، بل في طغيانها على الكلمة، وفي اعتياد الناس على سهولة التلقي دون محاكمة عقلية، لا سيما في المجتمعات العربية التي يرزح نصف سكانها تحت وطأة الأمية.

ويزداد الأمر سوءاً عندما تعتمد الدراما السينمائية والتلفزيونية على روايات أدبية مثيرة وسطحية، أو تعيد معالجة الروايات الراقية برؤية بصرية مغرقة في الإثارة الغرائزية وتسليع الجسد والبحث عن التسلية الرخيصة، مما يعيد الربط الذهني بين الصورة والانحطاط حتى عندما يكون أصل الصورة كلمةً راقية.

"يجب على كل بيت أن يحتوي على كتاب واحد على الأقل، فالعاقل يستفيد من قراءته، والجاهل يستمتع بمشاهدة ما فيه من الصور، أما الخادمة فتستخدمه لقتل الصراصير".




الكاتب الإنجليزي الساخر جورج برنارد شو

في كتابه "سيكولوجية الجماهير" يميز غوستاف لوبون بين نوعين من الفكر، الأول يقوم على المفاهيم (الكلمات) والآخر يستخدم المجاز (الصور)، ويرى أن الأول يعتمد على قوانين العقل والبراهين المنطقية بينما يستند الثاني إلى قوانين الذاكرة والخيال والتحريض.

ويقول لوبون إن أكبر خطأ يرتكبه القادة هو محاولة إقناع الجماهير باستخدام الحجج العقلية، لأن الجماهير لا تقتنع أو تتحرك سوى بالصور الإيحائية التي تداعب غرائزها، مما يؤكد على قوة الصورة في التحريض الجماهيري حتى لو كانت صورا ذهنية لا مرئية.

هل تساوي الصورة ألف كلمة؟

كثيراً ما نقرأ ونسمع هذه المقولة الشائعة على أنها مثل صيني قديم، مع أنها ليست سوى مبالغة إعلانية، فقد صاغها الأمريكي "فرِد برنارد" عام 1927 وليس "كونفوشيوس"، إذ كانت الإعلانات تلصق على أبواب السيارات في عشرينيات القرن العشرين ليقرأها المارة، إلى أن قرر "برنارد" استعمال الصور بدلاً من الكلمات لأن المارة لم يكن لديهم الوقت الكافي لقراءة الإعلانات العابرة فنشر إعلاناً يقول فيه "الصورة تساوي عشرة آلاف كلمة" ناسباً المقولة إلى حكمة صينية قديمة كي يصدقها الناس، ولعله لم يكن يدري أنها ستصبح مقولة عالمية.

مع ذلك؛ تبدو هذه المقولة صحيحة أحياناً، فقد تتضمن الصورة من المعاني والرموز والحقائق ما يصعب التعبير عنه بنفس الجاذبية وقوة الإقناع، وهذا ينطبق على أي صورة أو مشهد بصري سواء كان صحفياً أو فنياً أو توثيقياً، فإذا كان لكل مقام مقال ولكل مقال قوته؛ فلكل صورة أيضاً قوتها وقيمتها حسب مقامها ومضمونها وقدرة المتلقي على فهمها.

في مثال لطيف لحضور الصورة في الأدب؛ نستذكر ما كتبه الباحث الليبي الصادق النيهوم حول مقطع مقتبس من رواية «لمن تقرع الأجراس» للكاتب العالمي "همنغواي" يصف حالة التوتر بين جنديين، حيث يقول: «وكان الهدوء يخيّم على الكهف كلّه حتى أنه استطاع أن يسمع اشتعال الحطب في النار حيث تواصل بيلار الطهي، وسمع صوت الجليد يصرّ تحت قدميه.. وخيّل إليه أيضاً أن في وسعه سماع صوت الريح في الخارج وصوت سقوط الثلج..» ثم يعيد النيهوم كتابة النص بكلمات أقل تحريضاً للخيال، فيقول: «وتوترت أعصاب الخصمين، وكانت بيلار تطهو الطعام، والريح تعوي في الخارج، والثلج يسقط..»، لنرى بمقارنة بسيطة قدرة الكلمة على استحضار الصورة الذهنية بكل ما تحمله من أحاسيس.

FOR WHOM THE BELL TOLLS IN TECHNICOLOR

ظهرت المدرسة الطبيعية في الأدب في القرن التاسع عشر، ويعد الكاتب الفرنسي "إميل زولا" من أشهر ممثليها الذي تميزت رواياته بتحريض خيال القارئ على تخيل الأحداث والوقائع والشخصيات بدقة بالغة، ونجد هذا التمثيل الصوري للكلمات أيضاً في روايتين ذائعتي الصيت هما "البؤساء" للروائي الفرنسي "فكتور هوغو" و"السلم والحرب" للروسي "تولستوي"، حيث بالغ الكاتبان في وصف التفاصيل والمعارك والأحداث وكأنها شريط سينمائي يمر أمام عيني القارئ.

إميل زولا

قوة الصورة بين العين والدماغ

تخضع أعضاؤنا -بما فيها العين والدماغ- لقوانين فيزيائية وفيسيولوجية تحكم طبيعة عملها، فحاسة الإبصار تقف عند حدود أطوال الموجات وقوانين الانكسار والانعـــــكاس، والإدراك البصري يتعلق بجاهزية مركز البصر في الدماغ ونبضاته وتوازن الجسد الهرموني، لذا تظل حواسنا قاصرة عن الوقوف على حقيقة الواقع كما هو دون أن تتحكم في صورتها العوامل الخارجية والداخلية، وقد كشفت الدراسة والملاحظة منذ آلاف السنين عن عدد من الخصائص العامة للإدراك البصري عند الإنسان، حتى باتت تشكل اليوم مادة علمية تتداخل فيها الدراسات الطبية والنفسية والفنية والفلسفية، ولتصبح موضع اهتمام الساعين إلى النفوذ والتأثير من خلال الــقبض على زمام قوة الصورة.

سيتضمن هذا العنوان الفرعي عرضاً موجزاً لأهم الخصائص والمبادئ والآثار النفسية لقوة الصورة، ثم تتولى الفصول التالية من الكتاب دراسة تاريخ وتطبيقات هذه الخصائص عبر رحلة الصورة من جدران الكهوف إلى الصورة السينمائية ثلاثية الأبعاد.

التأثير النفسي للألوان

عندما يسقط الضوء على جسم ما يمتص الجسم بعض الضوء ويعكس بعضه، فيندمج لون الضوء المنعكس مع لون الجسم المنعكس عنه باندماج الموجات الضوئية لكل منهما لتلتقطها عيوننا، حيث تجري عملية تحليل الضوء في خلايا الشبكية للتعرف على لونه من خلال طول الموجة.

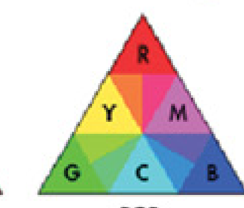
يعد اللون الأبيض أبا الألوان جميعها، وعند انكساره يتشتت إلى الألوان الرئيسة الثلاث وهي الأحمر والأزرق والأصفر، لكنها تتفرع في سلّم ألوان الطيف إلى سبعة بسبب تداخلها فيما بينها كما في قوس قزح.

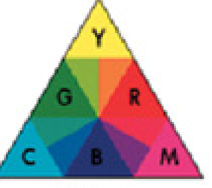
لكل لون رئيسي لون مكمّل ينتج عن تداخل اللونين الرئيسين الآخرين، فالأخضر يكمل الأحمر وينتج عن تداخل الأصفر مع الأزرق، والبرتقالي يكمل الأزرق وينتج عن تداخل الأصفر مع الأحمر، أما البنفسجي فيكمل الأصفر وينتج عن تداخل الأحمر والأزرق.

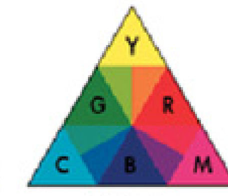
يسمى هذا التوزيع للألوان بالنظام التقليدي المعتمد على علم الألوان، لكن بعض الوسائل التقنية الحديثة باتت تعتمد أنظمة أخرى لتحليل الألوان وتوزيعها في شاشات التلفزة وإضاءة المسارح والمطابع، فنظام RGB يجعل الألوان الرئيسية هي الأحمر والأخضر والأزرق، أما نظام CYM فيحددها بالسماوي والأصفر والأرجواني، ثم يشتق كل نظام من تمازج هذه الألوان الرئيسة ألواناً فرعية ومكمّلة على عدة مراحل ليصل إلى النتيجة نفسها.

تعد الموجة الحمراء هي الأقصر في موجات الضوء المرئي، أما البنفسجية فهي الأطول، ولا تستطيع العين البشرية تمييز الموجات دون الحمراء وفوق البنفسجية. وتسمى الألوان المتدرجة من الأحمر إلى الأصفر المخضر بالألوان الحارة، وتكون زاهية وصارخة وتعطي شعوراً بالحرارة والبهجة، أما الألوان الباردة فتتدرج من الأصفر المخضر إلى البنفسجي وتعطي شعوراً بالبرودة والكآبة والسكون.

ومن خلال إدراك خصائص الألوان؛ يمكن للفنان التأثير في نفس المتلقي لإيصال رسالة ما أو دفعه إلى سلوك معين، لذا يتم اختيار الألوان ودمجها بعناية في الفن التشكيلي والتصميم والديكور والإعلان وكافة مجالات الفنون البصرية.







يعد اللون الأحمر من أكثر الألوان جاذبية فقد فُتن به الإنسان منذ القدم لما يتمتع به من خصائص رمزية، إذ نُسبت إليه ثورات وحركات وشعارات ومناسبات ومشاعر وشعوب وكواكب. فبسبب ارتباطه ذهنياً بالدم وإشعاله روح الحماس والحيوية أصبحت القمصان الحمراء موضة دارجة لدى الكثير من الثوار في أوربا منذ القرن التاسع عشر، ثم اصطبغت به الثورة السوفييتية (البلشفية) عام 1917 حتى صار شعاراً عالمياً للشيوعية، وبما أن الأصباغ الحمراء كانت الأغلى ثمناً والأكثر ندرة فقد صُبغت بها ملابس الأباطرة والملوك منذ عهد الرومان، وكان طاغياً في البلاط الإمبراطوري الصيني (المدينة المحرمة في بكين)، وظل حكراً على النبلاء في أوربا مما دفع الفلاحين الألمان إلى المطالبة في إحدى ثوراتهم سنة 1552 بحقهم في التنعم بهذا اللون الفاخر.

وما زال الأحمر يثير الكثير من مشاعرنا أينما حضر في حياتنا اليومية، فهو يذكرنا بالحب إذا صادفناه في الورود، وبالشهرة في السجاد، وبالشباب في الملابس والسيارات الرياضية، وبالأنوثة على الشفاه، وبالحلاوة في الكرز، وأيضاً بالخطر في إشارات المرور ولوحات الإنذار.

وعند اقترانه بألوان أخرى يثير في نفوس الناس مناسبات وذكريات أخرى حسب ثقافة الشعوب؛ فاقترانه بالأخضر يرمز إلى عيد الميلاد (كريسمس) في الغرب، أما اقترانه بالأبيض فيشير إلى السعادة لدى شعوب شرق آسيا.



خصائص الألوان

الأبيض: يحمل معاني الصفاء والنظافة والعافية، لذا يُرمز به في الولايات المتحدة إلى العذرية والزواج، أما في الهند وبعض دول شرق آسيا فيرمز إلى الموت دلالة على الخلاص والانطلاق الروحي.

الأسود: يشير إلى القوة والغموض والخوف والبؤس، ويُستخدم فنياً للدلالة على الموت في الثقافتين الغربية والعربية، كما يرمز إلى الأناقة والثروة والفخامة.

الأزرق: يعطي تأثيراً مفيداً لتهدئة النفس ويُستخدم على نطاق واسع في عيادات الطب النفسي والعقلي، ويُرمز به فنياً إلى الأمن والحكمة والنظافة والبرودة والتقنية والنظام، أما الأزرق السماوي الفاتح فيعطي شعوراً بخفة الوزن واتساع الحيز المكاني والعمق.

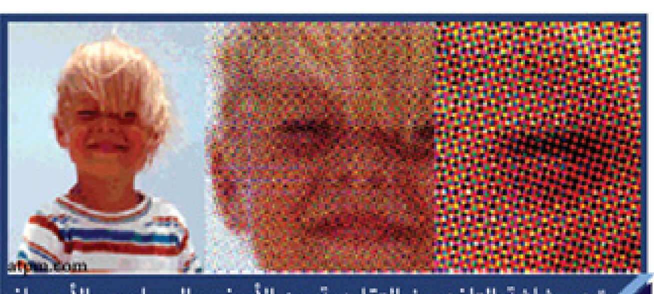
الأخضر: لون هادئ يذكّر بالطبيعة والصحة والحظ السعيد، لكن استخدامه في عالم المال لم يجذب المستثمرين إلا في العالم العربي بينما يُعد غير مناسب للتسويق والإعلان في دول أخرى مثل الصين وفرنسا.

الأصفر: يشير إلى التفاؤل والأمل، لذا يُعد مقدساً لدى الهندوس، كما كان استخدامه مقتصراً على الملابس الملكية في الصين القديمة ومحظوراً على الشعب.

البنفسجي: هو لون نادر الوجود في الطبيعة، يرمز إلى الروحانية والغموض والواقعية، ويبدو في غاية الجاذبية والأنوثة عندما يُستخدم في عالم الأزياء والموضة.

البني: هو لون مريح ودافئ، لكن استخدامه على انفراد قد يؤدي إلى شعور بالإحباط لذا يُفضل اقترانه بالأصفر والبرتقالي والذهبي، وتشير الدراسات إلى أن البني والبرتقالي يثيران الشعور بالجوع والعطش.

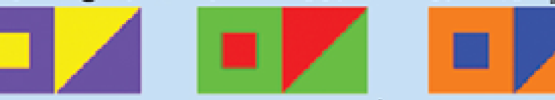
الرمادي: يُعد لوناً كئيباً فهو ليس إلا سواداً خُفف ببعض البياض، لذا يُقرن بألوان أخرى، وعندما يُستخدم في تصميم الأزياء والحلي والمنتجات الإلكترونية البراقة فإنه يضفي لمسة من الفخامة والحداثة.



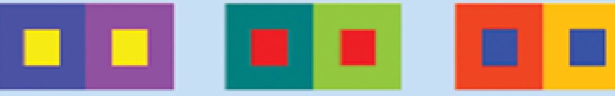
تمزج شاشة التلفزيون التقليدية بين الأصفر والسماوي والأرجواني CYM في نقاط دقيقة وبدرجات مختلفة، ليقوم الدماغ بتجميعها في لوحة كبيرة ومتكاملة الألوان.

يتدرج مثلث الألوان من البنفسجي إلى الأحمر، وتبدو الألوان المتجاورة على المثلث منسجمة ومتوافقة، لذا قد يحرص الفنان والمصمم على توزيع الألوان بما يضمن هذا الانسجام، أو يتعمد وضع لونين غير متجاورين بجانب بعضهما في عمله ليبرز التضاد ويلفت الأنظار ويضعف الشعور بالعمق والحجم، ويكون هذا مقبولاً عندما يرغب الفنان في شد الانتباه إلى مكان ما في اللوحة أو التصميم -خصوصاً في الإعلانات- لكنه قد يصبح مزعجاً عندما يملأ مساحات واسعة.

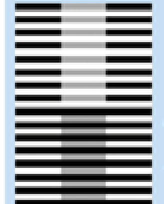
يبلغ التضاد أقصى درجاته عندما يتجاور لون أساسي مع لونه المكمل، لكن تجاور اللون الأساسي مع أحد اللونين المشتقين للون المكمل يعطي نتيجة مقبولة أكثر، فهو يلفت الانتباه دون إزعاج وتنافر.



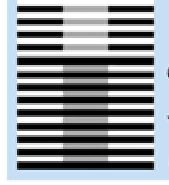
عندما يتجاور اللون الأساسي مع لونه المكمل فهو يعطي شعوراً مزعجاً وصارخاً.



عندما يتجاور اللون الأساسي مع اللونين المشتقين عن اللون المكمل فإنه يظل جاذباً للعين لكن دون تنافر مزعج.



يمكن للتجاور اللوني أن يلعب دوراً في قدرتنا على تمييز الألوان، فالمربع الرمادي داخل المربع الأصفر يبدو غامقاً أكثر بالنسبة للمربع نفسه عندما يكون محاطاً باللون البنفسجي، وعندما يتجاور اللون الرمادي مع أحد الألوان الأساسية (مثل الأصفر) فإنه يبدو أقرب إلى لونه المكمل (البنفسجي).



الخطوط الرمادية في هذا الشكل تحمل درجة لون واحدة، لكنها تبدو فاتحة عندما تتخللها خطوط بيضاء.

atpm.com

خصائص الإدراك البصري

يتعامل الدماغ البشري مع المؤثرات البصرية وفق الخصائص الرئيسة التالية:

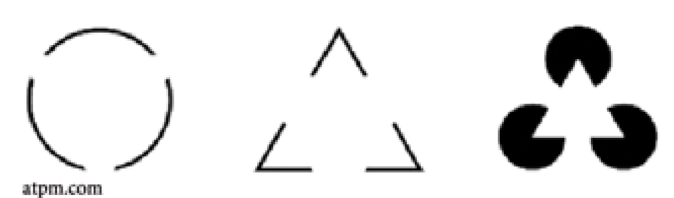
1. الخلفية: تدرك العين الأشياء وفق صيغة Figure محددة على أنها تبرز في وسط محدد يسمى "خلفية" Ground، وكلما زاد تباين وتضاد الصيغة عن خلفيتها زادت قوتها، لذا تميز عيوننا الكتابة بحروف سوداء على صفحة بيضاء أكثر من غيرها، بينما تستخدم بعض الحيوانات هذه الميزة للتمويه بتغيير لون جلدها حسب البيئة المحيطة، وعندما تتساوى الصيغة مع الخلفية في التباين والحدود والامتداد يصعب على العين تمييز الصيغة عن الخلفية، فترى في هذا الشكل "إناء روبن" وجهين متقابلين تارة وإناءً تارة أخرى.

بيد أن العوامل النفسية والمعرفية قد تؤثر في إدراكنا البصري أيضاً، فإذا عرضنا الصورة التالية على شخص ما وسألناه عن رأيه في الفتاة الجميلة فسيتعرف نظامه الإدراكي فوراً على صورة خلفية لفتاة شابة، وإذا سألنا شخصاً آخر عن رأيه في السيدة العجوز فسيرى في الصورة نفسها الجانب الأيسر من وجه امرأة عجوز.

2. التقارب: عندما نرى صورة لعناصر تم تجميعها في مجموعات صغيرة يتبادر إلى الذهن لا شعورياً أن ثمة رابط ما يجمع بين هذه العناصر.

3. التشابه: عندما تتشابه بعض العناصر في اللون أو الحجم أو الحركة أو الشكل يميل الدماغ إلى إدراكها في صيغة واحدة، فنحن نرى في الصورة الأولى مثلثاً افتراضياً يتشكل من صفوف الدوائر المتشابهة، كما نرى في الصورة الثانية أعمدة متوازية من الدوائر الكبيرة والصغيرة.

4. الإغلاق: تميل الأشكال غير المكتملة إلى الإغلاق والكمال في أذهاننا، فنرى في الأقواس المتقاربة دائرة، وفي الزوايا مثلثاً، وهكذا.


atpm.com

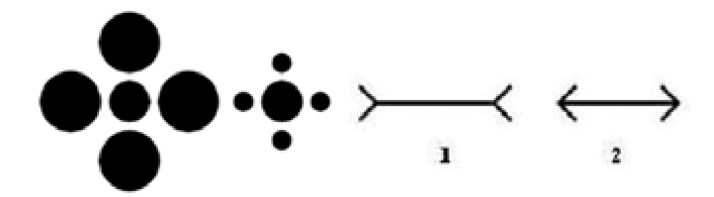
5. الانتقاء: يتميز الإدراك الواعي لحاستي السمع والبصر بالتركيز على بعض المحسوسات التي تسترعي الانتباه وإهمال ما عداها، فنحن نرى ونسمع الشخص الذي يتحدث إلينا مباشرة وسط قاعة مزدحمة بعشرات الأشخاص الذين يتبادلون الحديث الثنائي فيما بينهم، ونهمل لاشعوريا كل الصور والأصوات الأخرى التي من حولنا مع أنها تقع داخل دائرة السمع والبصر، ومن الملفت أن العقل الباطن يستقبل تلك الصور والأصوات المهملة وقد يحتفظ بها في "اللاوعي" دون أن نشعر.

الخداع البصري

تتسبب هذه العوامل في ظهور الخداع البصري Optical illusion الذي يصنفه علماء النفس في الأنماط الرئيسة التالية:

1. الوهم الناشئ عن تبدل الإدراك البصري بين عدة خيارات، مثل تنقل العين اللاشعوري بين وجهي الفتاة والعجوز أو الوجهين المتقابلين والإناء كما في الصورتين أعلاه.

2. تشوه الشكل الخارجي كالطول والانحناء والحجم بسبب التشويش على الدماغ بتجاور الأشكال وتنافرها، ففي خدعة "مولر-لاير" Müller-Lyer يتوقع الدماغ أن الخطين غير متساويي الطول، كما تبدو الدائرتان في المركز غير متساويتي الحجم.



3. التناقضات التي تبدو في بعض الرسوم الهندسية التي يستحيل وجودها في الواقع، مثل مثلث "بانروز" ولوحات الفنان الهولندي "إيشر".

4. الأوهام البصرية التي تنشأ عن اضطرابات نفسية وعقلية كالهلوسة وانفصام الشخصية.

5. الخدع الناتجة عن التباين في عمل الدماغ والعين أثناء الحركة، إذ تحتاج الخلايا المخصصة لتمييز الألوان في شبكية العين "المخاريط" إلى زمن محدد لالتقاط الضوء، وإلا فلن تقدر على ملاحظته، كما تظل متأثرة بالضوء إلى فترة محددة أيضاً حتى بعد غيابه، فإذا ركزنا النظر في مشهد ما لفترة لا تقل عن خمس عشرة ثانية ثم نقلناه فوراً إلى النظر في مساحة بيضاء سنجد أن الصورة الأولى ما زالت مطبوعة في أدمغتنا، وعندما يدور قرص متعدد الألوان بسرعة كبيرة أمام عيوننا تنطبع في أدمغتنا ألوان جديدة نتجت عن تمازجها، وباستخدام هذه الخاصية يمكن أيضاً خداع الدماغ بعرض لقطات ثابتة على فيلم متسارع بحيث تبدو متصلة الحركة كما هو الحال في السينما.


في عام 1958؛ عرض عالم الرياضيات "روجر بانروز" هذه الصورة لمثلث ثلاثي الأبعاد يستحيل وجوده في الواقع.

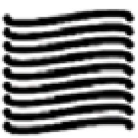
التأثير النفسي للنقاط والخطوط

تعد النقطة أبسط الأشكال الهندسية، فهي خالية من الأبعاد والعمق، وتتحدد هندسياً بتقاطع خطين على الأقل، وقد لا تملك أي قوة تعبيرية في وجودها المجرد، لكن توظيفها الفني يمكن أن يبرز قوتها في الدلالة على التفرد أو التميز، أو حتى كونها مركز تجمع وانبثاق وتفجر، كما تكتسب النقطة قوة رمزية إضافية في الأعمال الفنية التجريدية عندما تُستخدم بوصفها عنصراً يكتسب لوناً وموضعاً له له قيمته ودلالته، وهو ما نجده في رسوم الكهوف الأولى ولوحات الفن الرمزي والتجريدي والشعارات والرموز.

أما الخط فهو الشكل الذي نحصل عليه بتحرك نقطة ما في اتجاه قد يكون مستقيماً أو متعرجاً، وهو يملك قوة تعبيرية كبيرة تتنوع آثارها بطبيعة استخدام وتشكل الخط، فالخطوط الأفقية هي الأكثر استقراراً وهدوءً لارتباطها الذهني بخط الأفق وامتداد الأرض، أما الخطوط الرأسية فتضفي شعوراً بالقوة والنمو والطموح، وترمز الخطوط المنحنية إلى الإبداع والتمرد، بينما تثير الخطوط المائلة شعورًا بالترقب والانتظار وعدم الاستقرار.

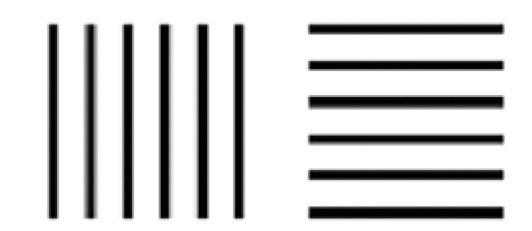
وتعد قواعد استخدام الخطوط من أهم مبادئ تكوين اللوحات والصور واللقطات السينمائية التي سنتعرض لها في الفصول التالية، وفيما يلي عرض لبعض خصائص الخطوط:

عندما يتخلل الخط المستقيم بعض التفاوت في السماكة فهو يعطي شعوراً بأنه طبيعي وبعيد عن التكلف.

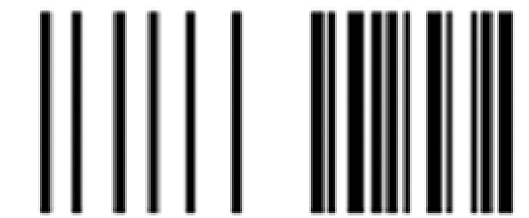


المنحنيات المتوازية تضفي إحساساً بالحركة حتى مع تماثل سماكتها والمسافات الفاصلة بينها.

التوازي المنتظم بين الخطوط المتماثلة في السماكة والمسافات الفاصلة يعطي شعوراً بالرتابة والنظام.



التفاوت العشوائي في سماكة الخطوط والمسافات فيما بينها يعطي شعوراً بالتشويش والفوضى، أما التفاوت العشوائي في المسافات الفاصلة فقط فيعطي شعوراً بالحركة.



التدرج في تغيير سماكة الخطوط والمسافات الفاصلة بين الخطوط المتوازية يعطي شعوراً بالعمق، ويزداد هذا الشعور عندما تتقاطع الخطوط المتوازية قطرياً لتشكل شبكة متدرجة.



توحي الخطوط أحياناً بشكل الحركة واتجاهها، وهي حيلة تستخدم عادة في الرسوم الكرتونية.



التأثير النفسي للأشكال

تتمتع الأشكال الهندسية بتأثير خاص على النفس البشرية، وقد تنبه الفنانون والمهندسون منذ آلاف السنين إلى قوة هذه الأشكال ووظفوها بذكاء في الرسم والنحت والعمارة، وما زالت توظَّف أيضاً في عصرنا الحديث المفعم بالصور، وفيما يلي عرض لأهـــم خصائص هذه الأشكال:

الدائرة: تعد أكثر الأشكال كمالاً وأكثرها انسجاماً مع النفس، فهي خالية من الخطوط المستقيمة والزوايا مما جعلها رمزاً مقدساً في بعض الأساطير، وتتمتع الدائرة بقدرة كبيرة على جذب العين، لذا يستخدمها المعلنون لجذب المستهلكين، كما تُستخدم للتعبير عن الدفء والراحة والرومنسية والأمن.

الشكل الحلزوني: هو مشتق من الدائرة ويثير مشاعر مختلطة، فإذا حركنا اتجاه نظرنا من داخل الحلزون إلى خارجه سنشعر بالانفراج، بينما يثير النظر باتجاه معاكس شعوراً بالضيق والحصار.

السداسي: هو الأشبه بالدائرة من بين عائلة المضلعات التي يمكنها التجاور، فعندما تحاول النحلة بناء خلايا مملكتها بشكل هندسي يمنحها ميزة التجاور دون ترك فراغات فلن تجد أفضل من السداسي، لذا يعطي هذا الشكل شعوراً نفسياً مماثلاً لما تثيره الدائرة من الارتياح.

المربع: هو من أكثر الأشكال ألفة وبساطة، يعطي شعوراً بالثقة والمساواة والرتابة، وعندما يسود في مكان ما فقد يبعث على الملل.

المستطيل: يرمز إلى التغيير والإبداع والنمو، وهو أكثر ملاءمة في أماكن العمل من المربع لتحريضه على التفكير الإبداعي.

المثلث: هو الأكثر تحريضاً على الشعور بالضيق النفسي من بين الأشكال المغلقة، لكن المثلث متساوي الأضلاع يكون أقل إزعاجاً من المثلث ذي الزوايا الضيقة. وعندما يكون المثلث كبيراً ومتطاولاً فقد يعطي شعوراً بالنمو والقوة والتطلع إلى القمة.

الكرة: قد تبدو كاملة كالدائرة، لكنها تجسدها ثلاثي الأبعاد يجعلها أكثر احتواءً، كما تفتقر إلى الثبات لارتباطها اللاشعوري بالدحرجة الدائمة.

الأسطوانة: تضفي شعوراً بالرسوخ والثبات والصعود نحو الأعلى.

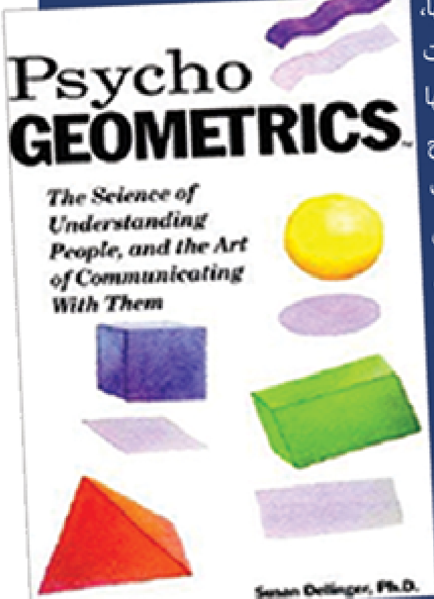
المكعب: يبدو رتيباً كالمربع، وهو شديد الاستقرار والثبات ويعطي شعوراً بالطمأنينة.

المخروط: يعطي شعوراً بالحركة الصاعدة نحو الأعلى، ولكن إيحاءه بالثبات قد ينقلب إلى النقيض إذا وُضع على جنبه، فيوحي حينئذ بالدحرجة.

الهرم: يبدو أكثر استقراراً من المخروط، وهو يعطي مثله شعوراً بالصعود، لكنه يوحي بالسحق والانضغاط إذا قل ارتفاعه عن طول ضلع قاعدته، وقد تذكّرنا رؤيته بالعديد من المفاهيم التي تمثل لها لغوياً بالهرم، كالطبقية الاجتماعية والتدرج الوظيفي والوصول إلى القمة.

نظرية الأشكال الهندسية النفسية

تُنسب هذه النظرية الطريفة إلى الدكتورة سوزان ديلينجر Susan Dellinger التي حاولت فيها تصنيف شخصيات الناس بناء على الأشكال التي يفضلونها، فتتحدث عن الصفات العامة لكل منها وعاداتها الشخصية، ثم تقدم نصائح عملية لاختيار الشريك الأنسب والتغلب على المشكلات النابعة من طبيعة الشخصية والبحث في مواطن الضعف والقوة، كما تفصّل الحديث في مزايا وعيوب كل شخصية في مواقع العمل فضلاً عن مجالات العمل الأنسب لكل منها.



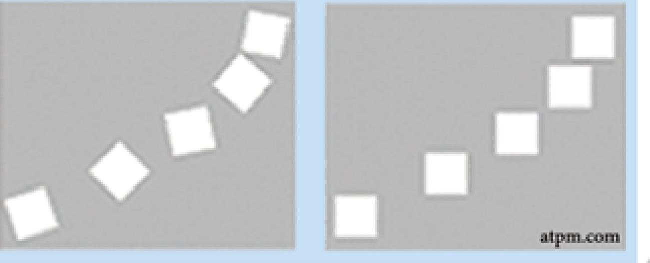
لا تخلو النظرية من بعض التعميم والاختزال كما هو حال العديد من النظريات المماثلة، لكنها تقدم مع ذلك وسيلة بسيطة وعملية لفهم شخصياتنا وشخصيات من حولنا.

الغرافولوجي Graphology

هو علم تحليل الشخصية عبر دراسة خط اليد، وقد بدأت بوادره بالظهور في مطلع القرن التاسع عشر على يد علماء النفس الفرنسيين وتطور بقوة خلال القرن العشرين حتى باتت معظم الشركات في فرنسا وألمانيا تعتمد عليه للتنبؤ بشخصية المتقدمين إلى وظائفها، كما تلجأ بعض أجهزة الاستخبارات إلى تحليل توقيعات وخطابات الزعماء والمعارضين لاكتشاف شخصياتهم ونواياهم.

يقوم هذا العلم على قواعد وأسس متفق عليها انطلاقاً من حقيقة التأثير المباشر للنظام العصبي المركزي على الطريقة التي نكتب بها، فطريقة رسم الدوائر والزوايا وحجم الخط والمسافة بين الحروف والانضباط بالسطر والتنميق والعشوائية ومستوى الضغط على الورق هي كلها عوامل تكشف عن شخصية الكاتب وشعوره.

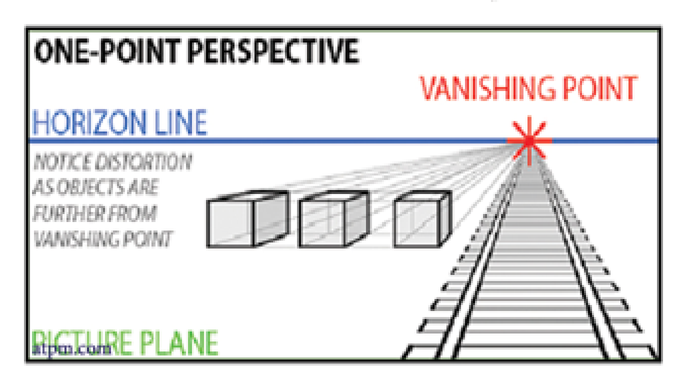
إن مجرد تدوير هـذه السلسلة من المربعات حول محورها يعطينا شعوراً بالحركة كما في الصورة على الشمال، بينما نشعر باستقرار الصورة الأخرى.

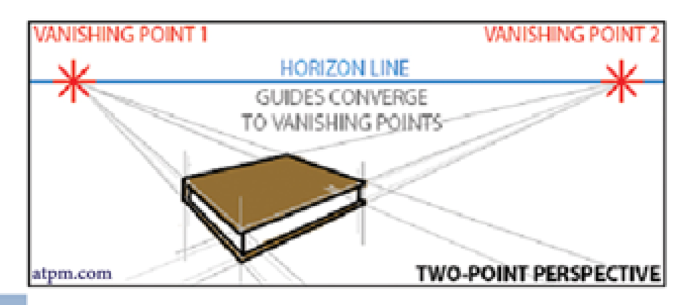


المنظور الهندسي

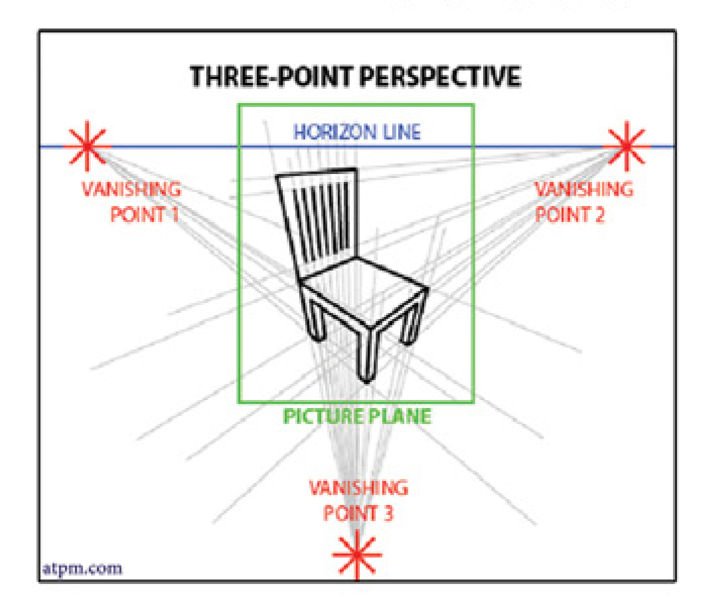
واجه الرسامون الأوائل مشكلة نقل صورة العالم الواقعي بأبعاده الثلاث إلى لوحة ثنائية الأبعاد، فكانت اللوحات والرسوم الأولى تفتقر إلى العمق، إلى أن اكتشف الإغريق هندسة المنظور القائم على مبدئين رئيسين، وهما: تبدو الأشياء الأقرب أكبر حجماً، وتُخفي الأشياء الأقرب ما يقع وراءها من أشياء.

عندما ننظر إلى سكة حديدية تمتد إلى الأفق نجد أن القضيبين المتوازيين يلتقيان في نقطة بعيدة، وهي نقطة تقع على خط الأفق الفاصل بين الأرض والسماء، ويمكن للرسام أن يمد من هذه النقطة التي تسمى بنقطة التلاشي خطوطاً شعاعية وهمية تسمح له برسم الأجسام ثلاثية الأبعاد بطريقة تجعلها واقعية، كما يمكنه استخدام هذه الخطوط الشعاعية التي تقود العين لا شعورياً إلى المركز كي يلفت النظر إلى شيء ما.



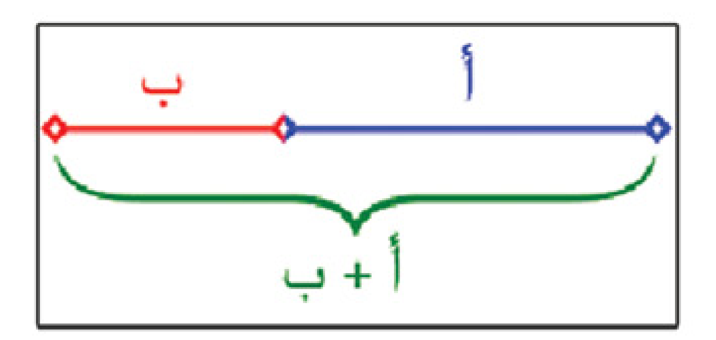


ولتجنب التشويه الحاصل عن استخدام نقطة واحدة، يستخدم الرسامون والمهندسون عادة نقطتين أو ثلاث من نقاط التلاشي للحصول على صور أكثر واقعية.



قاعدة النسبة الذهبية Golden Ratio

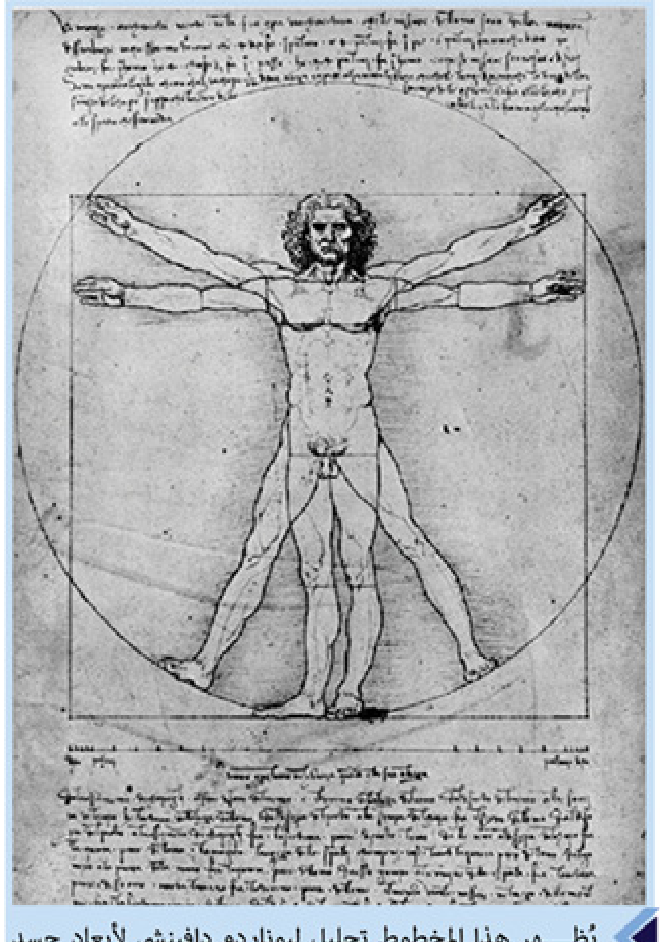
قبل نحو 2300 سنة؛ ورد ذكر النسبة الذهبية للمرة الأولى في تاريخ الرياضيات، وذلك في كتاب "العناصر" للرياضي الإغريقي إقليدس، وتُحسب هذه النسبة بمساواة نسبة طول الجسم كاملاً للجزء الكبير منه مع نسبة طول الجزء الكبير للجزء الصغير.





وفي القرن الثالث عشر الميلادي؛ قرر العالم الإيطالي فيبوناتشي البدء بحساب مجموع العددين صفر وواحد، ثم انطلق بحساب متتاليته عبر جمع نتيجة آخر عملية مع آخر عدد استخدمه، ومع احتساب نسب هذه المتتالية استخرج مجدداً النسبة الذهبية (أو المتوسط الذهبي) التي يُرمز لها بالحرف اليوناني "فاي/Φ" وتساوي 1,618.

والاكتشاف المدهش في هذه المتتالية هو أن تمثيلها هندسياً أدى إلى ظهور أشكال هندسية مألوفة في الطبيعة بدءاً من الالتفاف الحلزوني إلى ملامح الوجوه وتقسيم أجساد البشر والحيوانات والحشرات وتوزيع أوراق النبات والأزهار، بل إن الكثير من التحف المعمارية الرائعة بُنيت باحتساب هذه النسبة التي ترتاح إليها العين البشرية قبل أن يرد ذكرها على لسان إقليدس، وما زال العلماء حائرين بين احتمال أسبقية اكتشاف القدماء للنسبة الذهبية رياضيا وبين استلهام عين الفنان هذه النسبة من الجمال الطبيعي حتى أبدعت الكثير من الآثار المدهشة في اليونان ومصر وأفريقيا وأمريكا اللاتينية؛ والتي نراها اليوم في أهرام الجيزة ومعبد البارثينون وكنيسة نوتردام، وحتى في توزيع مقاعد الهيئة العامة للأمم المتحدة في نيويورك.



يُظـــهر هذا المخطوط تحليل ليوناردو دافينشي لأبعاد جسد الإنسان وفق قاعدة المتوسط الذهبي.

> "هناك كنزان عظيمان في علم الهندسة: الأول هو نظرية فيثاغورس، والثاني هو المتوسط الذهبي، وإذا كان الأول يقدر بالذهب، فيجب أن نسمي الثاني بالجوهرة النفيسة".
>
> الفلكي والفيزيائي يوهانس كيبلر



الفصل الثاني

الجمـــال والفـــن

يتنازع الجمالَ اثنان من مجالات المعرفة الإنسانية هما الفلسفة والعلم التجريبي، إذ تبحث "فلسفة الجمال" في الجمال من جهة تصورات الإنسان عنه وإحساسه به وتقييمه له، وذلك عن طريق التأمل النظري الفلسفي الذي لا يخلو من التأثر بالعوامل الشخصية والبيئية المحيطة، أما "علم الجمال" فيوظف التجربة في أبحاثه؛ مثل عرض العمل الفني على عينات من الناس لتقصي آرائهم ووضع شروط للجمال بطرق إحصائية.

ومع أن معظم فروع المعرفة قد انفصلت عن الفلسفة في العصر الحديث، كانفصال الجمال عنها مكوناً علم الجمال "الأستطيقا"، إلا أن كبار الفلاسفة المعاصرين ما زالوا يبدعون نظرياتهم الخاصة بشأن الجمال الذي يعد أحد القيم الفلسفية الكبرى منذ عصر الإغريق، وهي الحق والخير والجمال.

ما هو الجمال؟

اختلف الناس قديماً حول الجمال من جهة وجوده أولاً ثم مقاييسه وأحكامه، فالفلاسفة يتجاوزون حدود الحس إلى جوهر الجمال وعلته التي لا تتأثر بعوامل الزمان والبيئة، ويعتمدون في أبحاثهم إما على عقولهم المجردة إن كانوا عقلانيين أو على العاطفة كالمثاليين والمتصوفة، لكنهم مع ذلك لم يتفقوا؛ خصوصاً مع دخول علماء الكلام (الذين يستدلون على نصوص الوحي بالمنطق) مجال البحث، فانقسمت الآراء لدى القدماء بشأن طبيعة الجمال ووجوده من حيث كونه مستقلاً عن الذات الإنسانية العارفة، ومن حيث أصله والحكم عليه بين مؤيد لدور العقل أو الوجدان وبين من يعطي الحق في إطلاق صفات الجمال والقبح إلى الوحي.

مع انتقال مركزية الحضارة في العصر الحديث إلى الغرب؛ أصبح البحث التجريبي هو الحكم في كل العلوم، فأنكر الكثير من الفلاسفة المحدثين الوجود المستقلّ للجمال وعدّوه تابعاً لإدراك الإنسان، فلم يعد الجمال أكثر من صفة يضفيها الإنسان على الموجودات دون أن يكون لها وجود خارج الذات المدرِكة .

لكن معظم الفلاسفة المعاصرين مالوا إلى نقد الاتجاهين معاً، فاستقلال الجمال عن الإنسان يحوّل الجمال إلى فكرة باهتة ومجرّدة، وأما جعله تابعًا لإدراك الإنسان فيقصره على الانفعال الذاتي والنسبي لكل فرد، لذا أدخلوا المعيار الاجتماعي كعامل إضافي يؤثر على أحكام الإنسان على الجمال.

بناء على ذلك، يمكننا القول إن أحكامنا الجمالية نسبية ومتغيرة، فهي تتأثر بالعوامل النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية لكل منا، وقد يجد أحدنا في منظر الماء المتساقط من الشلال متعة بصرية لا تضاهى، بينما يقترن المنظر نفسه لدى شخص آخر بحادثة انتحار مرعبة تجعله عاجزاً عن النظر، وربما لا يكتمل جمال المرأة في عين رجال البادية إلا إذا وشمت ذقنها وخضبت يديها بالحناء بينما يشمئز الرجل الحضري من هذه الزينة.

وقد أثبتت التجارب أن الأعمال الفنية التي تُقدم إلى مجتمع لم يحظ بقدر كاف من الحضارة المدنية قد يجدها مفتقرة إلى الكثير من اللمسات الفنية، فالذائقة الفنية تتأثر بالمجتمع والبيئة المحيطة، والنظرة النقدية تتناسب طردا مع التراكم الثقافي للمجتمع، كما أن العمل الفني القادم من مجتمع متخلف حضارياً لا يلقى القبول غالباً في المجتمعات الأكثر تحضراً.

في القرن التاسع عشر؛ قام عالم النفس الألماني "ألفرد فخنر" بإجراء العديد من التجارب لفهم الجمال، وفي إحداها وضع قطعاً مستطيلة مختلفة المقاييس من الورق الأبيض على طاولة سوداء، ثم طلب من المتطوعين تحديد أيها أكثر جمالاً، وجاءت أغلب الردود لتؤكد على نظرية "المستطيل الذهبي" الذي اكتشف نسب مقاييسه الإغريق، وكانت هذه التجارب عماد ما سمي آنذاك بعلم النفس الجمالي.

تبدو مقاييس جمال المـرأة متنـاقضة للغاية بين الشعوب، فاليابانيون يفضلون المرأة النحيلة القصيرة وذات الأقدام الصغيرة، بينما يميل الأوربيون إلى المرأة الطويلة الرشيقة ذات الأكتاف العريضة، ويرغب بعض الأفارقة في المرأة ذات البشرة الأكثر سواداً والأقصر شعراً والأكثر اكتنازاً، بل يعيب بعضهم على المرأة خلو بشرتها من التشققات والوشوم الغائرة، وقد يتطرف بعض أهالي بورما فيجبرون الفتيات على وضع حلقات معدنية في رقابهن وزيادة عددها خلال النمو لتطول الرقبة إلى حد يراه الآخرون مرعباً، كما يرتكب البعض في الصين جريمة تشويه أقدام الصغيرات بحشرها في أحذية ضيقة حتى تُحرم من النمو لاعتقادهم بأن الجمال مرتبط بصغر القدم!

لكن عولمة الإعلام الغربي -الأمريكي تحديداً- ساعدت على تقليص هذه الاختلافات وتعميم مقاييس الجمال الغربي على العالم كله مع أنها ترتبط أصلاً بالتكوين الجسدي للمرأة البيضاء، مما يدفع الكثير من الفتيات في جنوب شرق آسيا إلى تغيير ملامحهن وبنية أجسادهن بزيادة الطول وتشقير لون الشعر وتوسيع العينين.

باربي
Barbie.com

أيهذا الشاكي وما بك داء كن جميلاً ترَ الوجود جميلاً

إيليا أبو ماضي

ومن يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ يجدْ مرًّا به الماءَ الزلالا

المتنبي

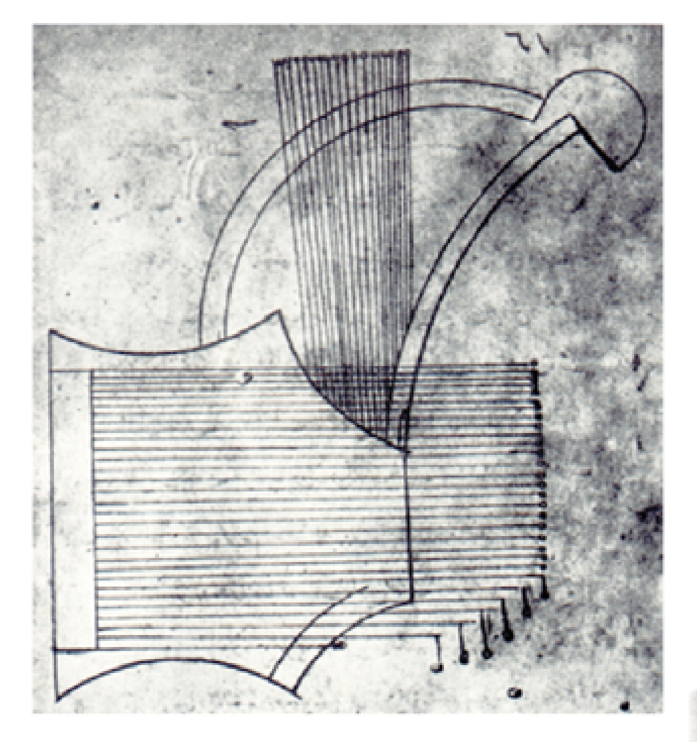
تطور فلسفة الجمال

كما هو الحال في مباحث الفلسفة الأخرى؛ تنوعت مواقف الفلاسفة من الجمال تبعاً لتنوع اتجاهاتهم ومذاهبهم، ففي فلسفة "هيرقليطس" المادية اقتصر الجمال على التناسق والتجانس بين علاقات الأشياء ولم يعد سوى صفة من صفات العالم الموضوعي، بينما رأى الفيلسوف المثالي "أفلاطون" أن الجمال لا يوجد فى الأشياء المادية بل يتوارى فى عالم المُثل، وأن كل خبراتنا الجمالية في الأشياء المحسوسة ما هي إلا معرفة تقريبية لحقيقتها المثالية، وعلى الإنسان -فيلسوفاً أو فناناً- ألا يقف عند الظواهر المادية للجمال بل يسمو بالحب للوصول إلى الحقيقة المثالية للجمال، أما أرسطو فجعل من وظيفة الفن محاكاة الطبيعة بصورة معدلة، فالفنان لا يتقيّد بتصوير الواقع كما هو بل يحاكيه بصورة أكثر جمالاً، لكنه جعل الشعر والموسيقى في درجة أعلى من الفنون البصرية حسب قدرتها على التعبير عن الأحوال النفسية.

أفلاطون

في العصر الوسيط؛ رفع الإسلام من شأن الجمال ببعديه الروحي والعملي بعد أن كان مقتصراً في ثقافة العرب على المرأة والخيل والظباء، فلم يهمل الإسلام البعد المادي البصري في سياق إعلائه من شأن الجمال الروحي كما في الأديان والفلسفات الغنوصية، وتمثل هذا التوازن -بدرجات مختلفة- في فكر بعض فلاسفة ومتكلمي وشعراء الإسلام إلى جانب تأثر البعض الآخر بالفلسفات الواردة التي تركت بصمتها في مناحٍ معرفية أخرى.

ونظراً لموسوعية العلماء في ذلك العصر؛ اهتم العديد من الفلاسفة والمتكلمين بأشكال عدة من الفنون، فكان الكندي يُرجع الجمال إلى التأثر النفسي بالشيء الجميل من لون ورائحة ولحن، أما الفارابي فاشتهر بالعزف على آلة القانون التي طورها وله كتاب "الموسيقى الكبير"، وكان يرى في الشعر والرسم قوالب جمالية تترك الأثر نفسه على النفس الإنسانية، وعُرف عن ابن سينا العلاج بالموسيقى، كما جعل أبو حيان التوحيدي من الطبيعة الجميلة المنبع الأول للفنون.



صورة من مخطوط كتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي

وفي التراث الصوفي؛ يصبح الجمال محوراً لفلسفة الوجود كلها، حيث يستمد مقامُ الإنسان ارتقاءه في عالم المحسوسات من كونه انعكاساً للجمال الإلهي، بل لا يرى الصوفي في مكونات الوجود سوى تبديات الجمال الإلهي، حتى يرتفع حكم القبح عن العالم ولا يبقى غير حكم الحُسن الشهودي. ويسلك الصوفي في طريق وعيه الجمالي مسالك التفكر والإدراك والفن، فالوعي بالجمال الباطني ليس مجرد عبادة يتقرب بها الصوفي إلى الله بل هو تحقيق لذاته في موقع العبودية والأمانة، أما وعيه بالجمال الحسي المتجسد في الصورة فهو وسيلة يمتطيها لبلوغ غاية أسمى في عالم الملكوت حيث يتجرد الجمال عن الصور والمحسوسات.

ويبدو أن هذا الفهم الصوفي قد تسرب إلى أوربا مبكراً وترك بصمته في رؤية القديس "توماس أكوانيس"، فهو يرى جمال العالم من منظور احتوائه على جوهر الجمال الإلهي، ولعله حاول الخروج من الخلاف التقليدي بين الاتجاهين المثالي والمادي معاً فعرّف الجمال بأنه ما يجعل الأشياء تسرّنا سواء بالنظر إليها أو التفكير فيها ذهنياً.

لكن الخلاف بين المادية والمثالية استمر إلى العصر الحديث؛ ففي

القرن الثامن عشر خطا الفيلسوف المثالي الألماني "كانط" خطوة متقدمة على مثالية أفلاطون عندما عرّف الجميل بأنه ما يمتع الإنسان لكونه جميلاً حيث تتبع المتعةُ الجمالَ وليس العكس، أما "هيغل" فرأى أن الجمال هو الإشعاع الروحي للفكرة التي يحملها العمل الفني، وجعل من تجربة الجمال نقطة التقاء الوعي مع اللاوعي، ثم حاول "شيلنغ" الجمع بين المادية والمثالية بتعريف الجمال بنقطة التوازن بين ما هو فعلي واقعي وما هو مثالي تخيلي.

ومع أن العلم التجريبي كان قد بدأ بسحب البساط من تحت أقدام الفلسفة؛ نجحت قلة من فلاسفة القرن العشرين بطرح رؤى جديدة في فلسفة الجمال، فتخطى الإيطالي "كروتشه" الصراع بين المثالية والمادية رابطاً الجمال بالحدس الذي يعرفه بأنه فاعلية في عقل الإنسان تنتج الصور الخيالية التي تعبر عن الانفعالات، ورأى أن الفنان القادر على التعبير عن حدْسه هو وحده الذي ينجز فناً جميلاً، لكن من يعجز عن هذا التعبير هو مجرد صانع.

أما الفلاسفة البراجماتيون في الولايات المتحدة فأحيوا رؤية سقراط النفعية وجردوا الفن عن قيمه الجمالية ليصبح مجرد غاية لتحقيق أي منفعة حسية، إذ تجاهل "جون ديوي" تفريق أرسطو بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وأعاد الربط بين الفن والحياة اليومية رافضاً فكرة حصر الجمال في المتاحف.

لكن هذا التجريد المجحف للفنون أدى إلى شيوع النزعة الشكلية For-malism التي تنظر إلى الفن على أنه مجرد صورة معبرة، مما زاد من عزلة الفن عن الحياة بدلاً من العكس. لذا انتقدت الفلسفة الظاهراتية Phenomenalism على يد الألماني "هايدغر" هذا التوجه وأكدت على أهمية الإبداع الفني من حيث كونه تعبيراً عن حقيقة الوجود، بحيث يغدو الجمال ميلاداً للحقيقة وليس مجرد قيمة للعمل الفني تستهدف إمتاعنا، فالفنان لا يبدع عمله الفني بمجرد خضوعه لمتطلبات الفن التشكيلي بل يعبر أيضاً عن حقيقة لها صلة ما بحياتنا ووجودنا، لكن هذه الفلسفة لم تسلم أيضاً من النقد لإغفالها متطلبات التشكيل الجمالي في الفن وقصر دوره على حدود الحقيقة الوجودية "الأنطولوجيا".

في الوقت نفسه؛ أعاد الفيلسوف الأمريكي "والتر ستيس" الاعتبار لفلسفة "هيغل" وأوضح في كتابه "معنى الجمال" أن الجمال هو امتزاج إدراك عقلي بإدراك حسي على نحو يجعل من الصعب تمييز أحدهما عن الآخر، فإذا كان العلم والفلسفة يقومان على أعمال العقل من التصورات والمفاهيم والتجربة فإن الفن هو نتيجة إدراك حسي وعقلي معاً.

أما الفيلسوف الوجودي الفرنسي "جـــان بول ســـارتر" فكانت له

نقرأ في المصادر الإسلامية العديد من الآيات والأحاديث التي تؤكد على قيمة الجمال البصري في الإسلام، وهذه بعض الأمثلة:

"وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ".

"إنَّا زينَّا السماء الدنيا بزينة الكواكب" .

"خذوا زينتكم عند كل مسجد".

"ولقد زينَّا السماء بمصابيح وحفظا".

"ولقد جعلنا في السماء بروجًا وزيناها للناظرين".

"إن الله تعالى جميل يحب الجمال ويحب أن يرى أثر نعمته على عبده ويبغض البؤس والتباؤس" [رواه البيهقي].

"كلوا واشربوا وتصدقوا والبسوا في غير إسراف ولا مخيلة" [رواه أحمد].

"إذا بعثتم إلي رجلاً فابعثوه حسن الوجه حسن الاسم" [رواه البزار].

"خصلتان لا يجتمعان في منافق: حسن سمت وفقه في الدين" [رواه الترمذي].

"حبب إلي من دنياكم ثلاث: النساء والطيب، وجعلت قرة عيني في الصلاة". [رواه النسائي والبيهقي].

"ما استفاد المؤمن بعد تقوى الله عز و جل خيراً له من زوجة صالحة إن أمرها أطاعته وإن نظر إليها سرّته..." [رواه ابن ماجة].

إن النفس الحسنة تُولَع بكل شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة، فهي إذا أرادت بعضها تثَبّتَتْ فيه فإن ميزت وراءها شيئًا من أشكالها اتصلت وصحَّت المحبة الحقيقية، وإنْ لم تُميز وراءها شيئًا من أشكالها لم يتجاوز حبُّها الصورةَ، وذلك هو الشهوة، وإنَّ للصورة لتوصيلاً عَجَبًا بين أجزاء النفوس النائية".

من كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الظاهري



صورة من مخطوط طوق الحمامة

مواقف متفاوتة، إذ كان يعرّف الفن في بداية تشكل منهجه الفكري بأنه خلقٌ وسيط مادي (لوحة مثلاً) ليكون معادلاً لموضوع جمالي متخيل، أما التذوق الفني فهو تأمل الموضوع المتخيل من خلال الوسيط المادي، لكنه توجه لاحقاً إلى ربط الجمال بالمسؤولية والالتزام، ناقضاً بذلك مقولة "الفن للفن" التي جردت الفنون عن أي رسالة سياسية أو قيمة أخلاقية ووجدت في ما بعد الحداثة تربة خصبة للانتشار، وقد ساعدت مواقف سارتر وجرأته على عولمة مفهومه للفن الملتزم وخصوصاً لدى الفنانين اليساريين حول العالم.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية؛ انطلقت موجة ما بعد الحداثة في مجالات الفكر والأدب والفنون، وقدمت نقداً لاذعاً لتراث الحضارة الغربية منذ عصر النهضة وصولاً إلى حداثة القرن العشرين، وتجلت فنياً في أعمال لا تمت إلى الجمال بصلة بهدف التمرد والتعبير عن حالة الضياع والعدمية التي انتهت إليها الحداثة، وأتاحت هذه الموجة للفلاسفة البحث عن قيم أخرى ترتبط بالجمال حتى بات من المألوف أن يبحث الفيلسوف في "القبح"، إذ يرى "ستيس" أن القبح ليس بالضرورة ضدّا للجمال كما يتضاد الخير والشر في فلسفة الأخلاق، فقد يثير القبح في نفوسنا متعة جمالية، مثل منظر بركة من الماء القذر في لوحة فنية متناسقة، فاللوحة بجملتها تترك انطباعاً جمالياً حتى مع قبح أحد عناصرها.

سارتر

كما يمكن أن يوظف الفنان القبح في عمله الفني لتحقيق رمزية ما، فيكون القبح مقصوداً لذاته كعنصر دلالي في العمل، كأن يبرز الفنان في عمله شيئاً مقززاً بهدف التعبير عن قيمة ما أو الربط البصري مع شيء متشخص في الوجود الواقعي يرغب الفنان في الكشف عن مساوئه، وهذا أمر مألوف في فن الكاريكاتير أيضاً، لكن إذا لم يؤدّ القبح أي وظيفة جمالية أو رمزية مقصودة صار قصوراً وعبثاً، وهذا ما نجده في الكثير من الأعمال الفنية المدرجة ضمن بعض توجهات ما بعد الحداثة.

لذا يرى بعض المفكرين والنقاد أن ما بعد الحداثة فشلت في أداء دورها النقدي لأخطاء الحداثة وتجاوزت حدها لتقع في النرجسية والعدمية، وقد بدأت بالفعل موجة فكرية وفنية جديدة مع مطلع القرن الحادي والعشرين تحت مسميات عدة مثل "الثقافة الإلكترونية" و"ما بعد بعد الحداثة" لتحاول بناء الثقافة على أسس أكثر تواضعاً بالمقارنة مع طغيان الحداثة، وأكثر تعقلاً وإنسانية بالقياس إلى ما بعد الحداثة.

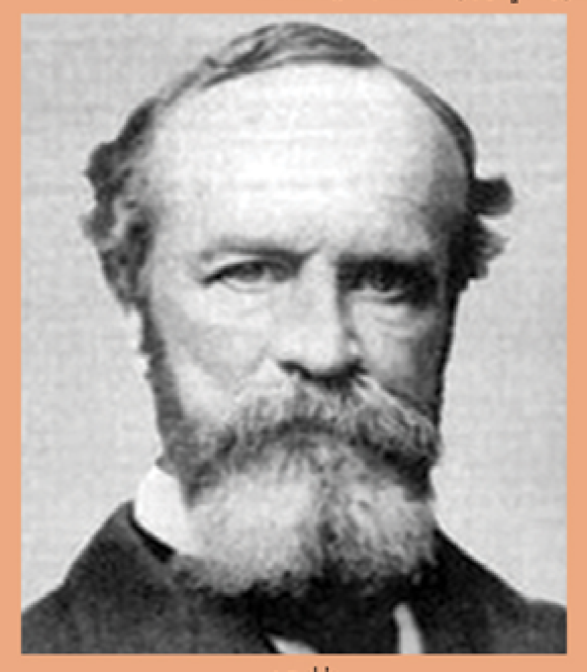
إذن؛ ألا يحق لنا بعد هذا الخلاف أن نعيد الجمال إلى الفطرة نفسها؟

أي إلى الطبيعة التي نجدها في سلوك المخلوقات الأخرى التي لم تتفلسف أو تتصوف، إذ يؤكد علماء الأحياء على أن الحيوانات تختار شركاءها في التناسل بناء على قوتها وجمال مظهرها، فمواسم التناسل تشهد استعراضات ذكورية مألوفة لكسب قلوب الإناث، وغالباً ما يحظى الذكر الأكثر تناظراً بفرصة القبول. فالتناظر هو مبدأ عام اعتادت عليه نفوس الإنسان والحيوان، إذ يمكن لمعظم الفقاريات أن تُشطر إلى نصفين متناظرين في اليمين والشمال، وحتى الشوكيات البحرية كنجم البحر تملك تناظراً دائرياً يماثل تناظر الأزهار، لذا ألِف الإنسان والحيوان هذه الميزة الجمالية بفطرته، حتى باتت نحلات العسل تأنف كسب رزقها من الأزهار غير المتناظرة.

لعل هذا ما يبرر لنا إذن انزعاجنا من رؤية آنية منبعجة، في مقابل ارتياحنا إلى كل أداة أو جهاز أو زخرفة يزهو صانعها بتناظرها المُحكم، ومع ذلك نستحسن توزيع الأعضاء وملامح الوجوه في أجسادنا وأجساد الحيوانات بناء على النسبة الذهبية [انظر فصل من العين إلى الدماغ]، فالتناظر لمن ينظر من الأمام يظل محكوماً بتوزيع يقارب الأثلاث لمن ينظر من الجانبين، ومهما تفرقت بنا المذاهب والأذواق في اختيار ما هو أجمل؛ فلا شك في اتفاقنا على أن الطبيعة خُلقت على أجمل صورة.

البراجماتية Pragmatism:

مذهب فلسفي نشأ في الولايات المتحدة مطلع القرن العشرين على يد جون ديوي ووليام جيمس، يقوم على مبدأ المنفعة حيث الغاية تبرر الوسيلة، ويجعل القيم والأخلاق نسبية فليس للخير والشر في منظوره أي وجود مستقل عن المصلحة.



وليام جيمس





Wikimedia Commons

مع أن القرد يبدو قبيحاً في نظر معظم الناس بسبب المقارنة اللاشعورية مع وجه الإنسان؛ قد تبدو هذه الصورة الفنية جميلة للوهلة الأولى، أو يمكن أن ندفع أنفسنا لإعادة النظر إليها مرة أخرى ونكتشف حقاً أنها جميلة، والأمر نفسه ينطبق على الكثير من الأشياء التي تثير اشمئزازنا لأسباب فطرية تستلزم نفورنا مما هو ضار وقذر، لكن إعادة النظر في التفاصيل قد تقنعنا بأن صور الحشرات والزواحف تنطوي على الكثير من الدقة والتناسق والألوان البديعة.

لماذا نمارس الإبداع الفني؟

يقسم علماء النفس المعاصرون كل ما يصدر عن الإنسان من أفعال إلى قسمين: فهو إما نافع له أو للآخرين فيسمى عملاً، أو مجرد حدث زائد عن الحاجة فيسمى لعباً. وقد يثير الحكم على أي فعل بناء على هذا التقسيم خلافاً كبيراً بين الناس، فاللعب بالورق مثلاً يُعد لدى البعض لهواً زائداً ومضيعة للوقت، بينما يرى فيه آخرون رياضة عقلية وشحذاً للهمة بعد عناء العمل وتقوية لأواصر العلاقات الاجتماعية بين اللاعبين، لذا ينظر البعض إلى ممارسة الفن أيضاً على أنها مجرد ترف لا جدوى منه، بينما يصر الفنانون على أن الإبداع الفني حاجة ضرورية للإنسان، ويقر النقاد بأن تذوق الفن هو أحد أسمى مظاهر الروح البشرية.

ومع اعتقاد عالم النفس البريطاني "سيرل بيرت" بأن الفنان يمارس نوعاً من اللعب عندما يبدع عمله الفني؛ فقد أعطى اللعبَ نفسه قيمة ومعنى، كالطفل الذي يلهو للتنفيس عما بداخله من طاقة كامنة، أو للتعويض عن حاجة تهفو إليها نفسه ويعجز عن تحصيلها، أو للتخلص من عبء القلق والخوف من شيء ما في داخله.

وبالعودة إلى سيَر كبار الفنانين قد نكتشف أجوبة أخرى، إذ يرى الناقد البريطاني جون ريتشاردسون أن الرسام الشهير "بيكاســو" كان يستخدم فنه أحياناً للانتقام من بعض النساء اللواتي عرفهن، فعندما كان يختلف مع إحداهن أو يضيق بها ذرعاً؛ يبدأ بتشويه ملامحها في لوحاته، غير أنه في الوقت نفسه خلّد قرية "غارنيكا" الأسبانية عندما عبّر بفنه عما رآه من المجازر التي أحدثها الدكتاتور "فرانكو" سنة 1937، فللفن علاقة أصيلة بالمقاومة، إذ سبقه الإسباني "فرانشيسكو غويا" إلى رسم اثنتين وعشرين لوحة تحت اسم ويلات الحروب، وخصص إحداها لدعم مقاومة الإسبان ضد غزو نابليون، كما رسم الفرنسي "أوجين ديلاكروا" لوحة "الحرية تقود الشعب" دعماً للانتفاضة التي مهدت لقيام الثورة الفرنسية.



لوحة "غارنيكا" لبيكاسو



عبر الكثير من المصورين والتشكيليين والسينمائيين العرب عن قضاياهم الوطنية والإنسانية عبر أعمالهم، وكان لقضايا الاستقلال والتحرر العربي والفلسطيني النصيب الأوفر.

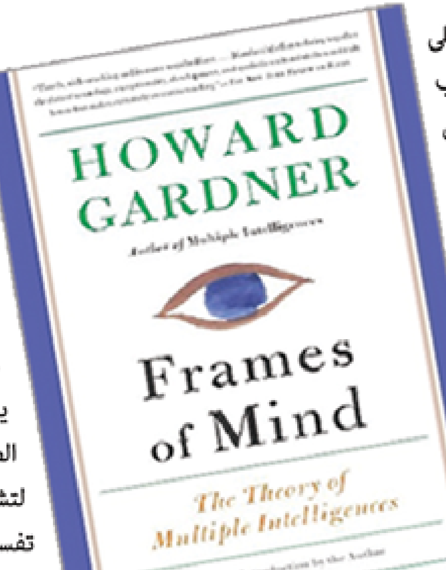
منحوتة للفنان الكويتي سامي المحمد samivision.blogspot.com

كاريكاتير للرسام الفلسطيني ناجي العلي najialalai.net

كيف يحدث الإبداع الفني؟

في عام 1983؛ أصدر عالم النفس الأمريكي "هوارد غاردنر" كتابه الشهير "أطر العقل" Frames of Mind، وميّز فيه بين سبعة أنواع من الذكاء هي: الذكاء البصري المكاني، اللغوي التعبيري، المنطقي الرياضي، الحيوي الطبيعــي، الذاتي الوجودي، التفاعلي الاجتمـــاعي،

والذكاء الحسي الحركي. وبناء على هذا التقسي أصبح من الصعب القول بأن شخصاً ما أذكى من شخص آخر، بل ذكاؤه النوعي في مجال ما هو أكثر من ذكاء الآخر في المجال نفسه، وقد يكون هذا الآخر أكثر ذكاء في مجالات أخرى من الأول.



افترق علماء النفس في نسبة أسباب الذكاء إلى الفطرة أو البيئة المحيطة، لكن معظمهم يتفق في العصر الحديث على وجود استعدادات كامنة لأحد أنواع الذكاء أو أكثر منذ الولادة، وهي قابلة للظهور مبكراً لدى الأطفال النوابغ، أو تحتاج إلى بعض التدريب للوصول بها إلى مراتب متقدمة، وفي الوقت نفسه يمكن اكتساب أنواع أخرى من الذكاء بالهمة العالية والتدريب المتواصل، مما يعني تداخل العوامل الداخلية والخارجية معاً في تكوين الذكاء لدى الإنسان.

إذن يتمتع الفنان بذكاء بصري يميزه عن الآخرين، وعندما يُطلب منه تنفيذ عمل فني -كرسم لوحة أو تصميم بناء أو ديكور- فإنه يوظف ذائقته الفنية وذكاءه البصري ومعرفته المسبقة بقواعد المهنة لإبداع عمل يحقق المواصفات الجمالية المطلوبة، لكن هذا العمل "المهني" قد لا يحقق شروط ما نسميه بالإبداع الفني الراقي الذي يصر الكثير من الفنانين على أنه لا يتحقق -أو لا يكتمل- بناء على الطلب، فالفن نشاط إبداعي لا يقتصر أثره على ما يتركه الفنان على اللوحة أو المنحوتة أو الفيلم؛ بل يتمثل أولاً بما ينفعل في نفس الفنان ليتمكن من التعبير عن رسالته من خلال العناصر الجمالية للشكل واللون والإيقاع، وقد يتيح الذكاء البصري قدرة على التجريد والتحليل والتركيب الفراغي، لكن ارتقاءه في مراتب الإبداع الفني لا بد أن يتكامل في نفس الفنان مع خياله الواسع ومرونته العقلية وإحساسه المرهف.

يتطلب الإبداع الفني استجابة قوية في نفس الفنان لما حوله، فقد يقف عدة أيام أمام اللوحة البيضاء دون أن يتمكن من البدء بترجمة أفكاره ومشاعره على بياض اللوحة، ثم تأتي الانطلاقة الملهمة في لحظة ما دون سابق إنذار، وربما بعد أن ينجز عددًا كبيرًا من المخططات المبدئية sketching والدراسات الأساسية قبل أن تنضج الفكرة، لذا اعتاد الرسامون الكبار على تثقيف أنفسهم بصرياً لفترات طويلة قبل أن ينجحوا في إبداع أعمالهم، فلم يبدع فان جوخ أعماله المشرقة في فرنسا إلا بعد استمتاعه لساعات طويلة في الحقول، كما درس بيكاسو الفنون البدائية ورسوم الأطفال ليبدع لوحاته التكعيبية، أما هنري ماتيس فاستمد إلهامه من زخارف الأرابسك العربية بعد زيارته للمغرب.

بناء على ذلك، يستند الفنان خلال ممارسة عمله الإبداعي على مخزونه البصري والشاعري في الذاكرة طويلة الأجل، وربما يشترك حسه المرهف وعينه المدربة وعقله الواعي في معالجة الصور التي تتداعى من ذاكرته بعمليات واعية أو غير واعية لتشكيل عمله الفني، وقد تنوعت الآراء منذ عصر الإغريق في تفسير العملية الإبداعية لتصل إلى خمس نظريات رئيسة؛ نُجملها فيما يلي:

1. نظرية الإلهام والحدس: دعى إليها أفلاطون معتقداً أن الفنان مُلهَم يوحى إليه من ربّات الفنون أو آلهة الإلهام Muses، كما اعتقد بها عرب الجاهلية الذين قالوا بوجود شيطان لكل شاعر يستلهم منه شعره، واستمرت إلى ما بعد الإسلام كما ورد عن الفرزدق، ثم آمن بها فنانو المرحلة الرومنتيكية في أوربا الحديثة متجاهلين دور التربية والتدريب في تنمية الحس الإبداعي.

2. النظرية العقلية: يؤمن الناقد النمساوي "إرنست فيشر" بأن الإبداع الفني عمل واع لا يمكن للمخيلة أن تقوم به بمجرد الإلهام دون تدخل الجهد المنظم.

3. النظرية الاجتماعية: يرى أصحابها أن الفن ليس عملاً فردياً بل هو نوع من الإنتاج الجماعي يخضع للمعايير الحضارية التي تمنحه قيمه الجمالية. وافترض عالم النفس "يونغ" أن اللاشعور الجمعي يتم توارثه عبر الأجيال متضمناً الموهبة الفنية.

4. النظرية النفسية: كان "فرويد" يرى أن الفنان يبتعد عن الواقع لأنه يعجز عن تجاهل رغباته المكبوتة، فيمارس الفن للتنفيس عن حبه للثروة والشهرة والجنس ويعيد عرض هذه الشهوات في صورة جديدة يراها الآخرون انعكاسات ثرية للواقع. ويعتقد أنصار هذه النظرية بأن الفنان أقرب إلى المريض بالعُصاب، ويربطون بين القلق النفسي والفن استناداً إلى تجارب فان غوخ وبيتهوفن ودويستوفسكي، لكن التاريخ يقدم الكثير من الأمثلة لفنانين أسوياء عقلياً ونفسياً.

5. النظرية التأثيرية الانطباعية: يؤكد الفنانون المؤمنون بها على أنهم لا يخططون مسبقاً للصورة النهائية لعملهم الفني، بل يُترك الأمر للانطباع الداخلي الذي يتكثف تدريجياً خلال التنفيذ.



منحوتة يونانية تظهر آلهة الإلهام التسعة

"إن متعتي هي الكشف عن كل الحقائق بأسلوبي الخاص في الفن".

الرسام الأسباني سلفادور دالي

"الفنان يرسم بعقله لا بيده".

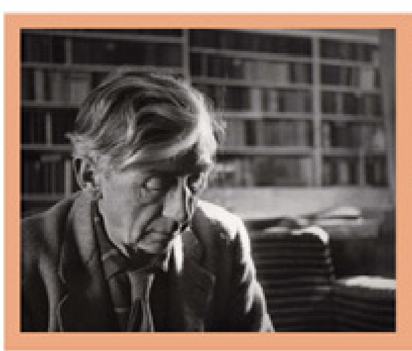
الرسام الإيطالي مايكل أنجلو

"عندما أتمكن من الشعور بالموضوع أرسمه في ثلاثة تكوينات متباينة أو أكثر، ثم أعود إلى الطبيعة وأحيل إليها كل تكوين، وأحاول بذل أقصى جهدي لأصل إلى الدرجة التي لا يمكن بعدها وضع أي تفاصيل أخرى، وإلا فإن خاصية الحلم في العمل الفني سيتم فقدانها".

فان غوخ



"الفنان هو ببساطة ذلك الإنسان الذي يملك القدرة والرغبة لتحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي".



الفيلسوف البريطاني هربرت ريد.

"يمر الفنان بحالات من الامتلاء والجدب، وهذا هو سر الفن".

الرسام الأسباني بابلو بيكاسو

"يجب على الفنان ألا يكتفي بتدريب عينه ويده، بل روحه أيضاً كي تزن الألوان بميزانها الخاص".

الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي

"الخطوة الأولى نحو الإبداع هي أن نرى كل شيء على ما هو عليه في الواقع وهذا يتطلب جهداً مستمراً، وكي نبدع فعلينا أن نعبر عما يوجد في نفوسنا".

ماتيس

"إن الشيء المهم هو الإبداع ولا شيء آخر يهم. الإبداع هو كل شيء".

بيكاسو

"الفن مرض معد خطير، فعين الفنان تتغذى باستمرار على أية شواهد شكلية تعترض طريقها".

هربرت ريد

كيف نتذوق الفن؟

عندما يشاهد أحدنا صورة أو عملاً فنياً بديعاً فقد يستمتع به لأنه يجد فيه منفذاً لانفعالاته الهائجة، أو تحقيقاً لرغبة لم تتحقق، أو إشباعاً لغريزة يعجز عن تلبيتها بالطرق الطبيعية، أو حتى محرضاً على استرجاع الذكريات الجميلة. لذا يعلّق سكان المدن صوراً لمشاهد طبيعية خلابة على جدران بيوتهم ومكاتبهم لإرضاء ميلهم الطبيعي إلى الاستمتاع بالطبيعة، أو لاسترجاع بعض الذكريات الجميلة التي

تعود إلى الأيام الخوالي، وقد يعلق البعض صوراً لأحبائهم الذين يعيشون بعيداً عنهم أو فارقوا الحياة ليشعروا بشيء من التعويض عن فقدهم، بينما يعلق المتدينون صوراً للمعابد والمساجد التي يتوقون إلى الحج إليها.

هناك فئة أخرى من الناس تميل إلى منح ما يرون من الصور والألوان صفات شخصية، فالمئذنة العالية تبدو لهم كشخص مهيب شامخ الرأس، وطائر البوم كرجل حكيم ناسك، وقد ينسبون إلى البحر صفات العنفوان والغضب، وإلى جدول الماء الرقة والرومانسية، كما يثير لديهم اللون الأحمر مشاعر عاطفية جياشة أو يسيل له لعابهم كمن يشتهي فاكهة الفريز الناضجة، وهذا الصنف من الناس يتفاعل بشدة مع كل ما يراه من صور ومشاهد حتى لو كانت على شاشة التلفاز، فقد يتألم لمشهد عنيف، أو يتمايل مع حركة حصان يقفز فوق الحواجز.

كان النقد الفني المتأثر بالواقعية الكلاسيكية -منذ أفلاطون وحتى عصر النهضة- لا يعدّ الفن جميلاً إلا بمطابقته للواقع، ومع ظهور المدرسة الشكلية في القرن التاسع عشر لم تعد قيمة العمل الفني مقتصرة على محاكاة الواقع بل في التنظيم الشكلي للعناصر الفنية من كتل وأشكال ومساحات لونية، مما أتاح للفنانين التمرد على الفن التقليدي وإطلاق العنان لإبداعاتهم، وبات تذوق الجمال منفتحاً على قدرة المرء على قراءة العمل الفني واستكناه رموزه.

في الربع الثاني من القرن العشرين؛ أدى التطور في طب الأعصاب إلى اكتشاف المسارات العصبية التي ترتبط بالجماليات البصرية، مما سمح لنا بفهم الأثر الذي تحدثه اللوحات الفنية المختلفة والفرق في إدراك كل منها، فالمناطق التي تثيرها اللوحات التجريدية في المخ تختلف عن تلك التي تثيرها لوحات الوجوه والطبيعة. ففي اللوحات التجريدية لا ترتبط الألوان بأشياء محددة ولا تشخص شيئاً معروفاً لدى المشاهد بل هي مجرد خطوط وبقع لونية، أما اللوحات التشخيصية التي تحمل ألوانها وخطوطها موضوعاً ما (وجه شخص أو طبيعة صامتة مثلاً) فتثير المنطقة البصرية الرابعة في قشرة الدماغ، وقد تثير اللوحات التي تتبع المدرسة الوحشية في الفن نظام المراقبة اليقظة في الفصين الأماميين للمخ.

هذا التفاوت في إثارة مناطق متعددة من المخ ينعكس على طريقة إدراكنا للوحة، فاللوحة التجريدية مثلاً تدفع المخ إلى تجميع الخطوط التي تراها العين ومحاولة تشكيلها في صورة موضوع معروف وقابل للفهم، ويختلف هذا التشكيل حسب رؤية وخلفية وذكريات كل شخص بعينه، وقد يتوحد المتلقي مع الفنان في حال التعمق خلال تأمل العمل الفني، أو يستشعر المزاج النفسي للفنان أثناء إنجازه.

يرتبط إدراك اللوحـة الفنية والتعامل معها بتجارب الإنسان وخبرته، ففي لوحة صقور الليل Nighthawks للفنان الأمريكي "إدوارد هوبر" على سبيل المثال يمكن أن يثير مشهد الأشخاص الجالسين في المقهى شعوراً بالغربة والوحدة والكآبة، أو يدفعنا لاسترجاع ذكريات تتعلق بأحداث متنوعة كالعثور على مقهى دافئ في ليلة باردة أو ربما ذكريات مشحونة بالعاطفة إثر لقاء محـبب إلى النفس فـي مقــهى ليلي مشابه.



في الفــن الكلاسيكي والحــداثي؛ كان النــاقد يبحـث عن مقاصد الفنان ورموزه ليتذوق جمال فنه، لكن مرحلة ما بعد الحداثة أعطت لأتباع النظرية البنيوية الحق في التخلي عن مقاصد الفنان إلى حد التصريح بمقولة "موت الفنان"، وكأن الفنان يتنحى بعد أن ينجز عمله ليقوم العمل نفسه بالإفصاح عن أسرار جماله، وفي مرحلة تالية تم التخلي عن العمل أيضاً وبات المتلقي حراً في تحديد مقاصد العمل كما يشاء.



لوحة للرسام توماس نوزكوفسكي (2012)



الفصل الثالث

نشأة الصورة وتطورها

مولد الصورة

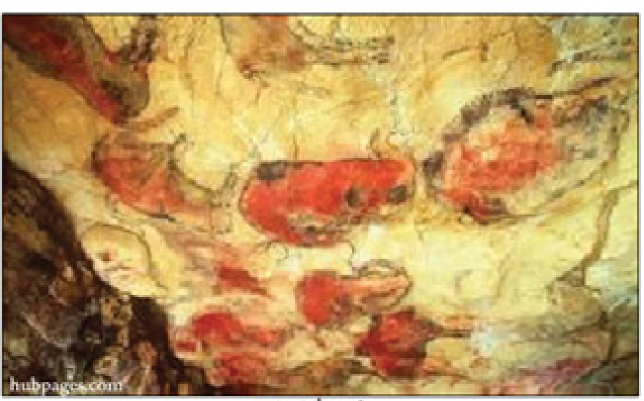
عندما خلق الله تعالى الإنسان الأول "آدم" عليه السلام علّمه مسميات الأشياء، وأذِن له بالنطق والسمع والإبصار في وقت واحد، فاقترنت الصورة بالكلمة منذ مولد البشرية.

وفي الروايات الإسرائيلية والمندنائية غير المؤكدة، أنزل الله على نبيه آدم أول الصحف الموحى بها إلى البشر ما يعني وجود الكتابة منذ فجر البشرية. وفي حديث ضعفه الألباني ورواه ابن ذر عن النبي صلى الله عليه وسلم أنزل الله على شيث بن آدم خمسين صحيفة ثم أنزل على أخنوخ –وهو إدريس عليه السلام- ثلاثين صحيفة، وأخنوخ بن يرد بن مهلاييل بن قينان بن يانش بن شيث بن آدم هو أول من خط بالقلم.

ووفقا للإسرائيليات وقصص الفرس التي لا يمكن تأكيدها ولا نفيها، فإن مهلاييل كان أول ملوك البشر، حيث أسس مدينتي بابل والسوس الأقصى وحصنهما جيدا لحماية الناس من جنود إبليس، ثم دخل في مواجهة عسكرية مع إبليس وجنوده من مردة الجن والغيلان، فانتصر البشر وفرّ إبليس ليضع عرشه على الماء في أقصى البحار ويؤسس مملكته بعيدا عن الناس، وما زال هو وجنوده يمارسون الوسوسة والتضليل للإيقاع بين البشر وإبعادهم عن طريق التوحيد.

وإذا عدنا إلى التاريخ المدوّن وعلم الآثار فلن نجد الكثير من الإجابات عن مصير الآدميين الأوائل على هذه الأرض، ويرى العلماء أن تفرق البشرية إلى شعوب وقبائل أدى إلى تعقد أنماط الحياة وتراكم أشكال المعرفة، حتى بدأ الإنسان بالميل إلى التعبير بأساليب جديدة، إما تلبيةً لحاجة إبداعية في نفسه أو رغبةً في نقل معارفه وخبرته إلى الآخرين، فلم يعد يكتفي بلسانه وبدأ باستخدام كفيه وأصابعه.

وإذا أخذنا بالحسبان رسومه الأولى على جدران الكهوف؛ فسنضع الرسم في مقدمة الفنون السبعة التي أبدعها الإنسان من حيث الظهور.



كهف ألتاميرا

في عام 1879 اكتشف فلاح أسباني كهف ألتاميرا Altamira بجدرانه المطلية بالرسوم، فلم يلق سوى التكذيب من علماء الآثار الذين لم يؤمنوا بقدرة الإنسان في العصر الحجري القديم على الرسم، واتُّهم المكتشف بالاحتيال ليُرد إليه الاعتبار بعد وفاته بعشرين سنةً من وفاته، إذ اكتُشفت رسوم مشابهة في فرنسا وشمال أفريقيا وقُدر عمرها بنحو 11 ألف- 19 ألف سنة.

وفي عام 1940؛ اكتشف بعض التلاميذ في غابات لاسكو Lascaux الفرنسية كهفاً عملاقاً يعود تاريخ رسومه إلى حوالي 17 ألف سنة، وهو أشبه بمعرض فني يحتوي على نحو 2000 صورة مختلفة، تتنوع مواضيعها بين الخيول والغزلان ووحيد القرن والإنسان. فبدأ العلماء بعدها بتأريخ وتصنيف هذه الرسوم وربطها بالتطور الحضاري للجنس البشري، حيث شهد القرن العشرون الكثير من الاكتشافات في كهوف أوربا الشرقية وروسيا وأفريقيا والهند والصين وأستراليا، ويتكون معظمها من أشكال تخطيطية للحيوانات والطيور وأعمال الرعي والصيد مع بعض الرسوم الخيالية لكائنات بشرية وأشكال غير مفهومة، إلى جانب الكثير من طبعات الأيدي، كما رسم بعض سكان الصحراء الكبرى في الجزائر رسوماً لنساء راقصات قُدر عمرها بنحو 7000 سنة.





كهف لاسكو في فرنسا

يرجح النقاد أن قصة حروب مهلاييل هي التي ألهمت الكاتب الأسكتلندي جون تولكين وضع سلسلة روايات "سيد الخواتم" التي حولتها هوليود مؤخرا إلى أفلام تحمل نفس الاسم، حيث يدور الصراع بين البشر المتحصنين في مدينتهم وبين جيوش من المردة والعمالقة.

اختلف المؤرخون حول تصنيف الفنون الجميلة التي عرفها الإنسان، لكن التصنيف الشائع اليوم هو الذي يُنسب إلى الإغريق، ويتضمن ستة فنون، هي: النحت، الرسم والزخرفة، العمارة، الموسيقى، الإيماء والرقص، والشعر، ثم أضيف إليها فن سابع في القرن العشرين وهو فن السينما.



صورة نشرتها صحيفة الغارديان البريطانية بتاريخ 11 يناير 2002 لمنحوتة كهف بولومبُس في جنوب أفريقيا التي يعود تاريخها إلى حوالي 77 ألف سنة.

الشامان هو سلف الكاهن، وكان حاضراً في الكثير من الشعوب والقبائل الوثنية مدّعياً التواصل مع عالم الغيب وامتلاك قوى خارقة كالشفاء والحماية من الكوارث والحيوانات المفترسة، وقد يكون مشعوذاً وعلى علاقة بالشياطين، وله طريقته الخاصة في ابتكار العلاقة الروحية بالغيب تموت بموته، ثم يليه شامان آخر ويبتكر خرافاته الخاصة، أما الكهنة فشكلوا لاحقاً طبقة مستقلة في المجتمع تعيش في المعابد وتتمتع بسلطة روحية وسياسية، وهي تتقيد بالخرافات العامة المتبعة من قبل الدولة أو القبيلة.



امرأة شامان في سيبيريا الروسية تعود إلى عام 1908

الصورة بين الدين والأسطورة

قد لا نجد في القرآن الكريم وصفاً تأريخياً مفصلاً لمسيرة الدين والأسطورة، لكن معظم المفسرين يرون أن الانحراف عن التوحيد ظهر مبكرا، فعندما حزن الناس في أرض بابل على وفاة أحد رجالهم الصالحين وكان يدعى "ود" أقنعهم إبليس بصناعة تمثال لتخليد ذكراه، وتكرر الأمر مع أربعة آخرين من الصالحين، ثم أقنع إبليس الجيل التالي بأن هذه التماثيل قد صُنعت لتُعبد فأصبحت أوثاناً مقدسة.

وقد أتى ذكر أسماء هؤلاء الرجال في قوله تعالى {وَقَالُوا لا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلا سُوَاعًا وَلا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا} [نوح: 23]، حيث بعث الله نبيه نوح عليه السلام لدعوة الناس إلى التوحيد، لكن معظمهم لم يؤمنوا به بالرغم من محاولاته التي استمرت ألف سنة إلا خمسين عاما، فأغرقهم الله بالطوفان.

استأنفت البشرية بعد الطوفان تناسلها وتشعبت إلى شعوب وقبائل، ومع نهاية العصر الجليدي وبدء تشكل الحضارات والمدن؛ أخذت الخرافات والأساطير مكانها الرسمي والروحي في كيان الدول وعقول الشعوب، لتطمس في أغلب الأحيان ما يتركه الأنبياء من آثار الوحي والشرائع السماوية، حتى لم يُبق لنا أسلافنا من تراثهم سوى ما يستدل به المؤرخون اللادينيون على أصالة الخرافة والطوطمية والوثنية في الوجدان البشري بدلاً من الإيمان.

وبما أن الدين يشكل حاجة طبيعية وفطرية لدى الإنسان؛ سعى القادة في معظم الحضارات إلى التواطؤ مع الكهنة والسحرة لتقديم أطر جديدة للعقائد بما يتناسب مع مصالح شياطين الجن والإنس، فكان لا بد من بناء المعابد الباذخة لإحاطة مُلكهم بمظاهر الهيبة، واحتلت الصور والأيقونات والتماثيل مكاناً بارزاً في شعائرهم الدينية لتحقق المكانة الرفيعة للكهنة وتساعدهم على تبسيط خرافاتهم وإنزالها من عالم الغيب (الميتافيزيقيا) إلى العالم المحسوس، حيث لم تكن الكتابة قد اختُرعت بعد، فجعلوا تماثيل الآلهة في غاية الإبهار والروعة والضخامة لإرهاب العوام واستعبادهم، فضلاً عن أنسنتها وتقريبها من مستوى العامة لتشجيعهم على ارتكاب المحرمات التي تشاركهم فيها الآلهة ولإقناعهم بتقبّل هفوات الكهنة والطغاة التي تبدو تافهة في ميزان الصراعات الكبرى التي تدور بين الآلهة نفسها.

ووفقا للروايات الإسرائيلية والحديث الضعيف المروي عن أبي ذر، فقد كان إدريس عليه السلام أول من مارس الكتابة واستخدم الأبجدية، لكن علم الآثار يشير إلى أن حروف الأبجديات المكتوبة اشتُقت من الصور والرموز التي سبقتها اللغات الهيروغليفية،

حيث ظلت الشعوب على أميتها واحتفظ الكهنة والمتنفذون بأسرار الكتابة التي سُميت بالرموز المقدسة، ويرى المؤرخون أن المعارف لم تتطور لتصبح علوماً بالمعنى الاصطلاحي إلا بعد تحرر الكتابة من القيود وإشاعتها بين الناس، فالعلم والحضارة يدينان للصورة الأولى التي شكلت رموزاً يُتداول ويُحفظ بها العلم لتضيف إليه الأجيال التالية.

ووفقاً للرؤية العلمانية التي تعتمد تفسيرات تاريخية ما زال معظمها في طور الافتراض، يقول الفيلسوف الفرنسي "باشلار" "إن الموت قبل كل شيء هو صورة وسيبقى كذلك"، فإذا كان الإنسان الأول "البدائي" قد تطور عن مخلوق غير عاقل ليجد نفسه هائماً في عالم الطبيعة القاسية؛ فإنه سيعيش صراعاً دائماً مع الموت الذي يعيه بعقله المتطور أكثر من الحيوانات الأخرى التي لا تدرك مفهوم العدم، لذا حاول التغلب على مخاوفه باللجوء إلى الصورة، فصوّر أمواته بالرسم على الجدران ونحت التماثيل، وعبد الأيقونات الطوطمية لدفع شر الوحوش والأمراض وكوارث الطبيعة، واتخذ رموزاً ترتاح إليها نفسه كرسم العين للحماية من العيون الشريرة.

ونظراً لغياب التدوين قبل ظهور الكتابة السومرية؛ تنكر هذه الرؤية العلمانية أي بُعد ديني توحيدي -حتى لو لم يكن من مصدر إلهي- قبل دعوة النبي إبراهيم عليه الصلاة والسلام لنبذ الوثنية في العراق، ثم يبدأ الخط الزمني للأديان التوحيدية مباشرة مع النبي موسى عليه السلام ومن جاء بعده من أنبياء بني إسرائيل، وذلك بالاستناد إلى التاريخ الذي وضعه كتبة التوراة من أحبار اليهود إبان السبي البابلي.

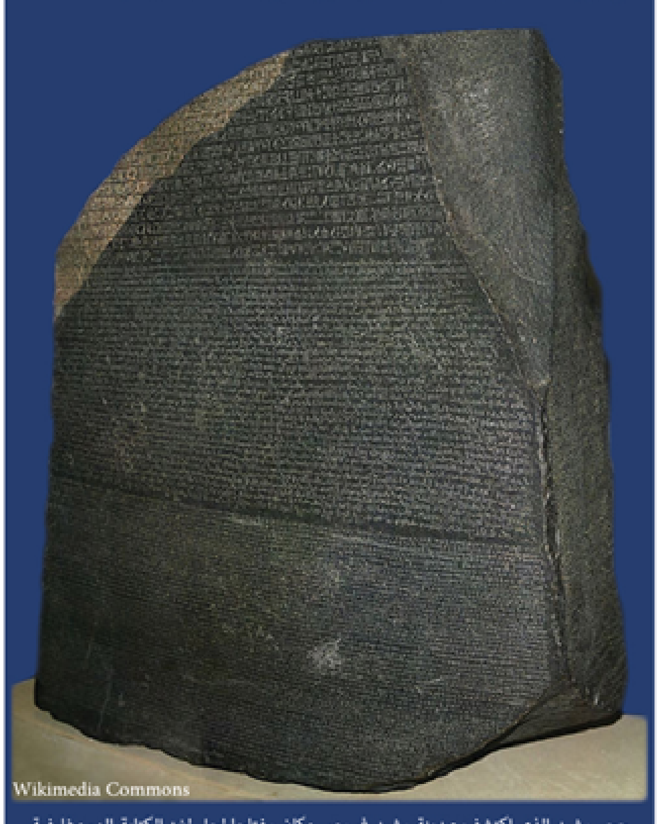
لكن الدعوات التوحيدية لقيت مقاومة عنيفة من قبل الوثنيين أينما وُجدت، فعبادة الفرعون-الإله كانت قد رسخت في نفوس المصريين، حتى قضى الآلاف منهم نحو ثلاثين سنة من أعمارهم في بناء قبره الهرمي كي تعرج روحه بعد موته وتسافر مع إله الشمس "رع"، وذلك وفقا للرواية التاريخية الشائعة. كما استعاد الإسرائيليون وثنيتهم بصناعة عِجل ذهبي فور غياب نبيهم بالرغم مما رأوه من معجزاته قبل الخروج من مصر، ولم تلبث دعوة المسيح عليه السلام أن طُعمت بوثنية مختلطة فور غيابه؛ فأعيد تفسير سيرته منذ ولادته من غير أب ووصولاً إلى "صلبه" و"قيامته" من القبر، ليصبح تجسيداً للإله الهابط إلى الأرض بهدف الفداء.

بعد 313 سنة من ميلاد المسيح، أصدر الإمبراطور الروماني قسطنطين الكبير مرسوم ميلان الذي يعترف بالمسيحية، ولم ينته القرن الرابع حتى أصبحت دين الدولة الرسمي وفقاً لرؤية اليهودي "بولس" للثالوث وعقيدة المخلّص، فتشربت العقيدة الجديدة رواسب التراث الإغريقي والروماني بما يحمله من اعتقاد بالطبيعة المزدوجة للإنسان الطامح إلى المشاركة في الوجود الإلهي.

اشتق لفظ الصورة اللاتيني (imago) من أصله اليوناني "أيقونة Icon" الذي يعني المشابهة والمماثلة، فبات المصطلح في اللغات الأوربية يعني التمثيل المصور للأشياء بالتشابه المنظوري، سواء كانت ثنائية الأبعاد كالرسم والتصوير، أو مجسمة مثل النقوش البارزة والنحت.

كما اعتمد اللايتينيون مصطلحي الخيال simulacrum والشبحية phantom ويعنيان تصوير الأموات لمنحهم حياة جديدة، وتداول الإغريق أيضاً مصطلح النظرة regard الذي يجعل من النظر شرطاً للحياة بدلاً من التنفس، وتبرهن هذه المعاني على ما تحمله الصورة من قوة في معتقدات الشعوب منذ قديم الزمان.

يرى علماء الآثار أن الكتابة بدأت باستخدام الرموز التجريدية للموجودات المحسوسة بصورها المبسطة، وكانت البداية باستخدام رموز "البيكتوغرام" Pictogramme حيث يُرسم الإنسان والحيوان والنبات كما هو، ثم تطورت هذه الرموز إلى "الإيديوغرام" Ideogramme حيث تحمل الرسوم معنى رمزياً، فصورة الشمس لم تعد تشير إلى الشمس نفسها فقط بل إلى النور الصادر عنها أيضاً.



حجر رشيد الذي اكتشف بمدينة رشيد في مصر وكان مفتاحا لحل لغز الكتابة الهيروغليفية

ومع أن الديانة اليهودية كانت تحرّم الصور والتماثيل فقد أعيد توظيف الفكر الوثني الإغريقي والروماني لتصوير الأيقونات المسيحية، ولقي هذه التوجه معارضة وانشقاقاً داخلياً تطور إلى حد الثورة لتحطيم الصور، إلى أن حرّم الإمبراطور البيزنطي "ليو الثالث" عبادة الصور والأيقونات عام 726 وقام بتحطيم تمثال المسيح المشرف على مدخل قصره، لكن قوة الصورة الدينية كانت قد تحكمت في قلوب العامة الذين رفضوا القرار بشدة، فقامت ثورة شعبية في بيزنطة وحملات عسكرية قادمة من اليونان، وانبرى العديد من رجال الدين للدفاع عن عقيدة تقديس الصور مثل يوحنا الدمشقي الذي كتب ثلاث رسائل في وجوب تكريم الأيقونات المقدسة.

اتسعت هوة الخلاف بين روما وبيزنطة (القسطنطينية) حتى هدد البابا بحرمان الإمبراطور البيزنطي من الاعتراف، واستمر حظر الصور معمولاً به إلى أن تراجع عنه المجمع المسكوني في نيقية عام 787 بمرسوم ينص على أن "الإجلال الذي يُقدم للأيقونة يصل إلى النموذج"، أي أن الصورة تتماهى مع النموذج نفسه من المسيح والعذراء والملائكة والقديسين، وهي الفكرة الوثنية نفسها التي وُلدت منذ نحت الإنسان أول صنم ليقدسه تقرباً إلى الله قبل بعثة النبي نوح عليه السلام.

استمر هذا الخلاف بين تأييد ومعارضة مع تداول السلطة بين الأباطرة، وكأن مسألة تقديس الصور كانت على رأس قضايا الصراع واكتساب الولاء وتحريك الثورات والجيوش، وهو ما تجدد أيضاً في العصر الحديث مع قيام حركة الإصلاح الديني (البروتستانت) في القرن السادس عشر وسعيها إلى البت النهائي في الأمر، لكنها لم تتمكن أيضاً من القضاء على تعلق الناس التاريخي بالصور وانتهت إلى انشقاق جديد في الكنيسة.

أما في جزيرة العرب؛ فلم تحظ الصور باهتمام كبير إذ كانت الثقافة شفهية أمّية ويلعب الشعر فيها دوراً رئيساً في حفظ التاريخ والمفاخرة بين القبائل والضغط على الخصوم، ولم يعرف العرب تقديس التماثيل والصور إلا بعد أن جلبها عمرو بن لحي من جيرانهم الرومان في الشام.

وفي القرن السابع الميلادي تجددت دعوة التوحيد مع رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وكان من أبرز ملامحها إصراره على كسر الأوثان وطمس الصور وهدم الأضرحة بالرغم من تسامحه مع ما يعتنقه الناس في عقائدهم الخاصة، ومع أنه أبدى مرونة كبيرة في مفاوضاته مع الوثنيين وأهل الكتاب لعقد اتفاقيات الصلح والهدنة والأحلاف؛ غير أنه لم يتساهل في تطبيق عقيدة التوحيد عندما بدأت القبائل بالوفود عليه لإعلان ولائها بعد فتح مكة، إذ حاول وفد ثقيف إقناعه بترك وثنهم "اللات" مدة ثلاث سـنين دون أن يكـسره كي لا يقعوا في الحرج أمام سفهائهم فأبى، وظلوا يساومونه بالتنازل عن سنة وراء سنة وهو يأبى حتى سألوه شهراً واحداً فقط غير أنه لم يغير موقفه، فقالوا تولّ أنت إذن هدمها فنحن لا نهدمها أبداً، فبعث معهم وفداً من قادة جيشه فهدموا اللات.

وروى ابن سعد في كتابه "الطبقات" عن المغيرة بن شعبة قوله "فدخلت ثقيف في الإسلام، فلا أعلم قوماً من العرب، بني أب ولا قبيلة، كانوا أصح إسلاماً ولا أبعد أن يوجد فيهم غش لله ولا كتابه منهم".

برزت عظمة الإسلام في بساطته وموافقته للفطرة وتنزهه عن عوالم المادة والصور، وكانت معجزة النبي صلى الله عليه وسلم الكبرى هي الكلمة الحق ممثلة بالقرآن الكريم، وهو الكتاب الذي أعجز العرب والعالم عن الإتيان بمثله فصاحة ونظماً وهداية وكمالاً، ولم تكن المعجزات والكرامات المادية التي أجراها الله لنبيه كانشقاق القمر وتسبيح الحصى إلا إجابة لطلب العقول القاصرة عن استيعاب عظمة الكلمة في القرآن.

ومع بقاء جوهر الإسلام ممثلاً بنصوصه التي تكفل الله بحفظها من التحريف والاندثار؛ شهد التاريخ الإسلامي انشقاقاً مبكراً للفِرق التي تأثرت بالروافد الثقافية المجاورة، فعادت الصور والتماثيل للحضور سواء بحجة الزينة أو التقديس، إذ لم تتحرج بعض فرق الشيعة والصوفية من استعادة الموروث القديم لتصوير الأولياء والصالحين، في دلالة واضحة على دور الصورة في تكريس الانحراف العقدي، وإلى درجة سعي الإنسان المتدين لتأويل النص الديني الصريح في التحريم.



جانب من زخارف قصر الحمراء في الأندلس

لكن الثقافة الإسلامية العامة ظلت محافظة على المفهوم الإسلامي للفن المجرد عن تصوير ذوات الأرواح، مما رفع من شأن الفنون الأخرى كالزخرفة والخط والعمارة، فلم يكن الفن الإسلامي مجرد وسيلة للتمتع بالجمال، كما لم يكن الفنان المسلم مجرد مبدع يحاول خلق عمل فني يضاهي به خلق الله تعالى، بل كان فناناً وحرفياً في آن

معاً، يحمل رسالة سامية ويسعى لصناعة أداة لها قيمة استعمالية مفيدة وتحمل في الوقت نفسه قيمة جمالية تُمتع النظر، لذا لم يبق الفن الإسلامي حبيس المتاحف والقصور ودور العبادة، بل تجلّت مظاهره في كل قطعة يقتنيها المسلم في بيته وعمله، فالجمال في الإسلام ليس قيمة مجردة بحد ذاتها، بل هو وسيلة للإبداع والتأمل والعبادة.

وبالعودة إلى أوربا التي شهدت نهضة ثقافية شاملة في القرن الخامس عشر؛ كان الإنسان قد تبوأ موقع الصدارة في الكون بعد إزاحة المسيح-الإله المتجسد في الصور والأيقونات، فاستُعيد الفن الإغريقي للإنسان المثالي المقارب للإله، ورَفع الفن الكلاسيكي من شأن العقل وما تقع عليه العين من جمال محسوس، وسرعان ما تمادى هذا التمييع للدين إلى إحلال العلمانية والإلحاد على يد الماركسية والنيتشوية والداروينية، فسقط الإنسان نفسه عن المركز وبقيت المادة، وأصبحت نقطة الارتكاز في عقل الفرد نفسه، ليعبر الفن بدوره عن العبثية والضياع والعدمية، إلى أن أتاحت التقنية إقحام الصورة في كل مناحي الحياة لتصبح مجردة أيضاً عن الفن نفسه وتغدو أداة طيعة للدعاية والإعلان والتوجيه، وحتى الأسطورة.

"في العهد القديم لم يكن لله جسد ولا شكل فلم يكن تمثيله ممكناً بأي طريقة. ولكن اليوم؛ منذ أن ظهر الله بالجسد وعاش بين الناس، فإني أقدر على رسم ما هو مرئي في الله... فأنا لا أكرّم المادة بل أكرم خالق المادة الذي صار مادة لأجل محبته لي، الذي تحمّل وتقبّل الحياة بالجسد فأكمل مصالحتي عبر المادة".

القديس يوحنا الدمشقي



في عام 1976؛ نشر الطبيب والباحث الفرنسي "موريس بوكاي" دراسة مقارنة للكتب الثلاث "التوراة والإنجيل والقرآن" في ضوء الدراسات التاريخية والنظريات العلمية، ولم تقف نتائج هذه الدراسة عند إثبات صحة كل ما ورد في القرآن الكريم مقارنة بالكتب السابقة فحسب؛ بل أكدت على أنه مصدر علمي وتاريخي موثوق، ولا سيما فيما يتعلق بالحقائق التاريخية التي لم ينقل لنا التاريخ المدون شيئاً بشأنها.

عن ابن عباس عن النبي صلى الله عليه وسلم قال "من صور صورة في الدنيا كُلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ". [رواه البخاري ومسلم]

عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال "قال الله عز وجل: من أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي، فليخلقوا حبة، فليخلقوا ذرة، فليخلقوا شعيرة". [رواه البخاري ومسلم].

قال ابن دقيق العيد في كتاب "أحكام الأحكام" [2/171] "وقد تظاهرت دلائل الشريعة على المنع من التصوير والصور، ولقد أبعد غاية البعد من قال إن ذلك محمول على الكراهة، وإن هذا التشديد كان في ذلك الزمان لقرب العهد من الأوثان، وهذا الزمان حيث انتشر الإسلام وتمهدت قواعده لا يساويه في هذا المعنى، فلا يساويه في هذا التشديد -هذا أو معناه- وهذا عندنا باطل قطعا؛ لأنه قد ورد في الأحاديث الأخبار عن أمر الآخرة بعذاب المصورين؛ فإنهم يقال لهم أحيوا ما خلقتم، وهذه علة مخالفة لما قاله هذا القائل، وقد صرح بذلك في قوله صلى الله عليه وسلم: المشبهون بخلق الله، وهذه علة عامة مستقلة مناسبة لا تخص زمانًا دون زمان، وليس لنا أن نتصرف في النصوص المتظاهرة المتظافرة بمعنى خيالي يمكن أن لا يكون هو المراد مع اقتضاء التعليل بغيره وهو التشبيه بخلق الله".

قسم "ريجيس دوبريه" تاريخ الصورة إلى ثلاثة عصور رئيسة:

1. عصر الوثنية الذي ترتبط فيه الصورة بالخرافة والأسطورة، ويمتد حتى اختراع الطباعة في مطلع عصر النهضة الأوربية.

2. عصر الفن: يشمل عصر النهضة كاملاً حتى مطلع القرن العشرين، وتفقد فيه الصورة بعدها الغيبي لتحمل معاني جمالية وثقافية وسياسية.

3. عصر الرؤية: يبدأ مع اختراع الصورة المتحركة تلفزيونياً وسينمائياً.

ومن الواضح أن هذا التقسيم قائم على النظرة المركزية الأوربية، فهو لا يقيم وزناً للفن الذي نشأ وتطور في الشرق بعيداً عن المفاهيم الغيبية قبل أن تنهض أوربا، وهو ما سنكتشفه لاحقاً في الفصول القادمة.



الصورة في عصر الصورة

في عام 1827؛ أعاد الفرنسي "جوزيف نييبس" تجربة الحسن بن الهيثم في عكس الصور داخل صندوق مظلم من خلال ثقب صغير في أحد جدرانه، لكنه أحرز السبق في تثبيت هذه الصورة عندما أسقطها على صفيحة من القصدير مطلية بكلور الفضة، مفتتحاً بذلك عصر الصورة الثوري.

كان العالم آنذاك يضج بنقلات علمية وانقلابات فكرية وسياسية، ولم تكن القوى البارزة على السطح لتفوّت فرصة اقتناص قوة الصورة الجديدة، فبالرغم مما أحدثته حركة العلمنة من زلزلة في عقائد الشعوب؛ ظلت عقلية التقديس متجذرة في الثقافة الجمعية، وعندما ثار الفلاحون الفرنسيون عام 1789 بحجة إسقاط مقدسات الكنيسة والاستبداد الملكي، أقام لهم مفكرو الحركات السرية -الذين حرضوا على الثورة- في المقابل مقدسات أخرى، ونصبوا تمثالاً -وهو ليس سوى صورة مجسمة- للإلهة الجديدة في باريس وأسموها إلهة العقل.



رسم يصور شعائر عبادة "إلهة العقل" كما تخيلها أحد فناني الثورة الفرنسية

كان الأوربيون قد خرجوا للتو من أجواء الحروب الدينية بين الإصلاحيين البروتستانت والكاثوليك، وعندما حاول الفلاسفة إيجاد صيغة ما لإقصاء الدين عن الحياة برزت مشكلة الفراغ الروحي والبحث عن تعويضه، فعادت الصورة مجدداً لتجسيد المقدس في حلة عصرية، وجاءت مظاهر الأبهة في العروض العسكرية ومراسم تنصيب الرؤساء ومجالس الشعب والنصب التذكارية لتحلّ محل صور المسيح والعذراء والقديسين والملوك المبجلين، ثم استكملت هوليود مهمة تأليه نجوم الرياضة والفن بتحويلهم إلى نماذج أسطورية للجمال والصحة والأناقة، بل تكفلت أيضاً بتأليه من يحالفه الحظ من عامة الناس في غضون أيام قليلة عبر برامج "تلفزيون الواقع" واكتشاف المواهب والمسابقات، فدخلت الشعوب في دوامة الإلهاء عبر ثقافة الاستهلاك وتسليع الجسد واستفزاز الغرائز.

أما في عالم الشيوعية؛ فأُجبرت شعوب كاملة على الإلحاد وإعلاء شأن المادة، وقبل أن تجف دماء الثوار الذين سقطوا على طريق التحرر من طغيان القيصر في روسيا لنقل السلطة إلى يد الطبقة الكادحة؛ لم يلبث رواد الثورة أنفسهم أن تحولوا مجدداً إلى آلهة، فنُصبت تماثيلهم وصورهم في الميادين والشوارع والمكاتب وقاعات الدرس، ليظل الحاكم-الإله حاضراً في أذهان الناس ورقيباً على ضمائرهم، فركعت الشعوب لصور لينين وماو وكيم إيل سونغ، حتى إذا أدرك الموتُ أولهم حُنطت جثته طمعا في تخليد وجوده المادي (صورته) إلى الأبد.

هكذا كانت الصورة على مر التاريخ مصدر قوة ونفوذ، وهي اليوم

أكثر انتشاراً وأعمق أثراً، فثمة دراسات وتجارب تبحث في كيفية الاستفادة القصوى من قوة الصورة في مجالات الدين والسياسة والفكر والتسويق، وكأن علاقة الإنسان البدائية بالصور لم تتغير كثيراً منذ لجأ أسلافه إلى الرسم على جدران الكهوف وتقديس الأيقونات، ويبدو ذلك حاضرا في التفاصيل الصغيرة عندما يعلق الناس صور من يحبون على جدران بيوتهم، ويحاولون الانتقام ممن يكرهون بتدمير صورهم، سواء برميها إلى حطب المدفأة أو بتمزيقها في مظاهرة صاخبة أمام عدسات الصحفيين.



Wikimedia Commons/Adam Jones

تمثال لينين ينتصب في مدينة سانت بطرسبرغ التي تم تغيير اسمها أثناء حكم لينين إلى لينينغراد

للصورة قوتها أيضاً في التأثير على قراراتنا وسلوكنا، فقد نضيف المبيِّض إلى قهوتنا لنفورنا من لونها الأسود، أو نتسرع في استحسان كتاب نصادفه على الرف لمجرد إعجابنا بتصميم غلافه، وربما نحكم على الناس من خلال أناقتهم وجمالهم ولون بشرتهم حتى عند اختيارنا لشركاء حياتنا أو تصويتنا على من سيتولى أمور البلاد.

الصورة حاضرة في حياتنا اليوم أكثر من أي وقت مضى، وكثيراً ما نتساهل مع ما تحمله إلينا من رسائل قد لا تروق لنا عندما يُفصح عنها مرسلها، لكنها تنفذ إلى أعماق عقلنا الباطن لتعبث لاشعورياً في أفكارنا وسلوكنا، وعندما نتسلح بالقليل من الوعي والمعرفة سنكتشف بسهولة أن قوة الصورة ليست أسراراً مقدسة، وأن امتلاكها ليس حكراً على الحركات السرية والقوى المستبدة والشركات متعددة الجنسيات، بل يمكن لكل عاقل أن يضعها في مكانها الصحيح؛ بشرط أن يمتلك الإرادة التي جرت العادة على أن تتقاعس عنها الكثرة النائمة.

الصورة فن ولغة أيضاً، ورؤية حالمة تصفها أنامل رسام أو نحات أو صانع أفلام، وهي قصيدة شعر تُقرض بالألوان، ولحن يُعزف على وتر من نور. أما متعة النظر إلى الجمال فلا تضاهيها متعة حسية أخرى، لا سيما إذا خالطها النظر بقلب المحب وروحه إلى من يحب، بل هي منتهى أحلام المؤمنين وذروة لذات أهل الجنة، "فما أعطوا شيئا أحب إليهم من النظر إلى ربهم عز وجل" (رواه مسلم).

> "نحن نعيش اليوم حضارة الصورة"
>
> رولان بارت

> "إن عصا الساحر موجودة في كل كاميرا، وعين ميرلين تحولت إلى عدسة... إننا نعيش اليوم في عصر الصورة"
>
> آبل غانس

> "لقد حلت السياسة محل الدين، غير أنها استعارت منه نفس الخصائص النفسية، وبمعنى آخر أصبحت السياس دينا معلمنا".
>
> الباحث ب. أديلمان متحدثا عن الثورة الفرنسية

> "إن المجتمعات التي يتصدر فيها الإلحاد عقيدة الدولة؛ تنضح بالدين في جميع مساماتها".
>
> "ريجيس دوبريه" في كتابه "نقد العقل السياسي".

الحركات السرية

لن تكتمل دراستنا للتاريخ ولقوة الصورة ما لم ننفذ إلى خفايا وعقائد وتاريخ الحركات السرية، وهي قضايا لا نجد لها أثرا إلا في الكتب المتخصصة، بينما تتجاهلها الأبحاث العلمية والمناهج الدراسية ووسائل الإعلام. ومن المؤسف أن يساهم بعض المؤلفين والناشطين في تكريس هذا التجاهل بسبب طرحهم السطحي والتجاري لتلك القضايا الجادة.

ترفض الكثير من الجامعات حول العالم اعتماد الرسائل الأكاديمية التي تبحث في الحركات السرية، وذلك بحجة صعوبة العثور على مراجع علمية موثوقة بهذا الشأن، وقد يعود ذلك في الحقيقة لسببين، أولهما سيطرة الحركات السرية على العقل الغربي منذ نجاحها في إشعال الثورة الفرنسية عام 1789 وما تلاها من ثورات، مما سمح لها بالنفاذ إلى مواقع السلطة وصياغة مناهج الفكر والتعليم، مستغلة ما تجمع لديها من ثروات هائلة طوال القرون الوسطى التي احتكر اليهود فيها الإقراض بالربا وتجارة السلاح، وبهذا أصبح من الشائع عالميا نبذ أي فكرة تُدين اليهود والحركات السرية التي تعود بمعظمها إليهم، سواء بالتهديد بالملاحقة القانونية -بتهمة معاداة السامية- أو بزرع فكرة الخجل من الاعتقاد بما يسمى "نظرية المؤامرة".

أما السبب الثاني فهو قيام هذه الحركات على السرية الشديدة وتهديد معتنقيها بالقتل في حال إفشاء أسرارها، لكن هذا لم يمنع

الكثيرين من الانشقاق عنها والمخاطرة بحياتهم لوضع كتب ومقالات تفضح أدق تفاصيلها، كما نجح البعض بتسريب كاميرات خفية لتصوير ما يحدث داخل محافلها ومعابدها، فضلا عن نشر العديد من الوثائق والرسائل والمؤلفات التي كتبها قادة هذه المنظمات.

الجذور الشيطانية الوثنية

قبل ميلاد المسيح عيسى عليه السلام بفترة تتراوح بين ستة آلاف وأربعة آلاف سنة، كانت الوثنية قد اتخذت طابعا مؤسسيا متكاملا تقوم عليه دول وحضارات قوية، وكانت العراق موطن أعظم هذه الحضارات حيث بُنيت الهياكل الكبرى لعبادة "نانا" إله القمر و"شمش" إلهة الشمس و"عشتار" إلهة الزهرة، وعندما بُعث النبي إبراهيم عليه السلام جادل قومه في عبادة هذه الأجرام الثلاثة كما ورد في سورة الأنعام (الآيات 78-74).

وتطورت أساطير عبادة تلك الأجرام لتظهر في أسماء وقصص مختلفة ببلاد الشام ومصر والجزيرة العربية، وانتشرت لاحقا عبادة الثنائي إنانا ودموزي أو عشتار وتموز، وعُرف تموز بأسماء عدة مثل أدونيس وبعل وأوزيريس، إلى جانب عشتار التي عُرفت أيضا بأسماء إيزيس وعشتورت وأفروديت وفينوس. ونُسخت أسطورة نزول تموز إلى العالم الأرضي ليقدم للبشر الخلاص في أساطير مجوسية فارسية ويهودية عبرانية، ثم ظهرت أيضا في قصة العذراء والابن لدى الرواية النصرانية لقصة عيسى عليه السلام.



تمثال لعشتار محفوظ في المتحف البريطاني

تتداخل عبادة هذه الأوثان مع السحر في الكثير من الأساطير المذكورة، ما يعني أن يترك الشيطان بصمته في شعائرها العلنية والسرية، ففي مصر على سبيل المثال اشتهرت إيزيس بالسحر الذي تعلمته من والدها "سِب"، وكان لها تاج على هيئة قرنين تتوسطهما الشمس.

أما زوجها وأخوها أوزيريس فكانت له روح تُعبد كإله مستقل تحت اسم "بانِبْجِد"، ويُعتقد أن هذا الإله الذي جسدته الحركات الباطنية على هيئة "كبش مِندِس" هو الإله "بافوميت" الذي يجسد الشيطان نفسه.

وتقول أساطير الفراعنة إن "حورس" الذي يُصور على هيئة صقر قد نتج عن تزاوج إيزيس مع أخيها أوزيريس، وإنه سعى للانتقام من جده "سب" الذي قتل أباه، فأصيبت إحدى عينيه ليبقى أعوراً بعين واحدة تمثل الشمس.



تمثال فرعوني يُظهر أوزيريس على اليسار وبجانبه إيزيس وهي ترضع حورس وعلى رأسها قرنان تتوسطهما الشمس.

ولا نجد لهذه الأساطير في مناهج البحث الغربية تأويلات أبعد من الربط فيما بينها وفي ضوء ما قاله كتبة الأساطير نفسها، كما لا نجد لدى المؤرخين والفقهاء المسلمين في القرون الماضية سوى محاولات لفهم ما رواه لهم أهل الكتاب بعد إخفاء وتحريف الكثير، وذلك قبل أن تُكتشف في العصر الحديث الكثير من الأساطير إبان الفتوحات الكبيرة في استخراج الآثار واكتشاف أسرار اللغة الهيروغليفية.

وإذا أعدنا قراءة الأساطير المكتشفة خلال القرون الأخيرة في ظل الوحي فسنجد تطابقا عجيبا بين رمزية قرني إيزيس المحيطين بالشمس وبين الأحاديث النبوية التي تحظر على المسلمين الصلاة في وقتي الشروق والغروب لأن الشمس تطلع وتغرب بين قرني الشيطان.

كما نجد تشابها كبيرا بين حورس ذي العين الواحدة وبين الأعور الدجال الذي ورد فيه الحديث الشريف { لم يُبعث نبي قبلي إلا حذر قومه من الدجال الكذاب}، أما كبش مندس الذي سُمي باسم "بافوميت" -ويُعتقد أن له علاقة بالعجل الذي صنعه السامري

لليهود كي يعبدوه- فقد عاد إلى الظهور في العصور الوسطى والحديثة كما سنرى، مع ضرورة عدم إغفال النظريات التي تقول إن السامري هو الدجال نفسه.

الحركات الباطنية

اقتبس أحبار اليهود من الأساطير العراقية الكثير عندما شرعوا في تدوين التوراة والتلمود إبان السبي البابلي، كما اقتبسوا من المجوسية الفارسية قبل أن يعيدهم الملك الفارسي كورش إلى القدس لبناء هيكلهم، فجاء بناؤه على هيئة المعابد المجوسية التي تُقدس فيها الشمس، وأخذوا يندبون فيه تموز ويقدمون القرابين للإله يهوه، الذي يكاد يتطابق مع إلهَي بعل ومولك.

كانت المجوسية واليهودية المحرفة أيضا من روافد الفكر الإغريقي بأساطيره وصراعات أوثانه، ومن الملفت أن فيثاغورس وأفلاطون تتلمذا على يد اليهود، كما تلقى إفدوكسوس في بابل ومصر أصول السحر، فكان مصطلح السحر باللاتينية "ماجيس" يعني "مجوسي"، وجاء منه اشتقاق الكلمة الإنجليزية magic.

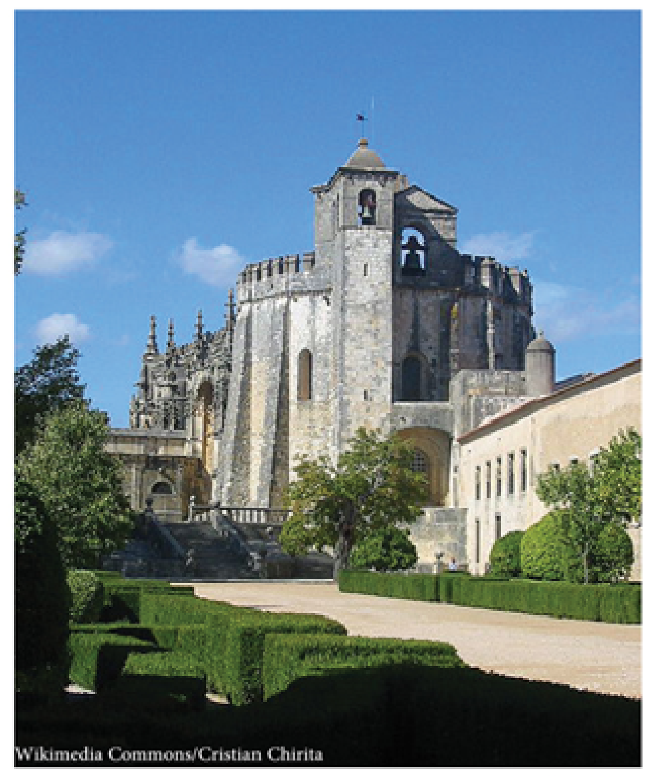
ومن خليط الوثنية والسحر والتنجيم نشأت الجماعات السرية التي تدعي البحث عن الحكمة والقوة معا، فظهرت في اليونان جماعة سرية على يد فيثاغورس، وخرجت من عباءة اليهود مدرسة القبالاه بتعاليمها الباطنية التي تخلط السحر بالتصوف وتجعل من الشيطان إلهاً يُعبد تحت اسم "لوسيفر" أي حامل النور.

وعندما وبّخ نبي الله عيسى عليه السلام اليهود على تحريفهم الوحي وعبادة الأوثان سعى اليهود إلى قتله فرفعه الله إليه، ثم اقتبس اليهودي بولس من الأساطير المحلية قصة المخلّص ليجعل من المسيح إلهاً يُعبد، وحاول اليهودي عبد الله بن سبأ تكرار التجربة نفسها مع المسلمين بتأليه علي، ومع أنه لم ينجح كنجاح بولس بسبب الوعد الإلهي بحفظ الوحي المحمدي، فقد وضع ابن سبأ البذرة الأولى للتدخل اليهودي الباطني في الإسلام، ثم تابع الفارسي عبد الله بن ميمون القداح -ويعتقد أنه يهودي- في القرن الثالث الهجري المهمة وأنشأ جماعة سرية باطنية لمناصرة الإسماعيليين الشيعة.

تطورت الحركة الإسماعيلية حتى نجحت في تشكيل دولة الفاطميين القوية، ونشأت عنها جماعات القرامطة التي دوّخت العباسيين وخرّبت البيت الحرام ونهبت الحجر الأسود، كما نشأت عنها جماعة الحشاشين التي أصبحت قبلة الجماعات السرية الإرهابية في العصور الوسطى، وانشق عنها لاحقا النصيريون والدروز.

وكانت لهذه الجماعات مدارس يتدرج الطلاب في مراتبها السبع أو التسع، وهي تنتهي إلى التحلل من القيم والأخلاق والإيمان بالوحي، وتقوم على أخذ العهود على كل من يترقى بكتم الأسـرار والنـفاق تحت طائلة التهديد بالقتل.

إبان الحروب الصليبية نشأت جماعة كاثوليكية تحت مسمى "فرسان الهيكل"، واعترفت بها الفاتيكان عام 1129 بصفتها حامية للحجاج المسيحيين إلى بيت المقدس، وتلقت مساعدات كبيرة من ملوك أوربا حتى امتلكت جيشاً ضخماً وأملاكاً وأراضي وقلاع.



دير فرسان المسيح في مدينة تومار البرتغالية تم تشييده عام 1160 كمقر لفرسان الهيكل في البرتغال، وهو يشبه القلاع أكثر من دور العبادة.

ويؤكد باحثون عرب ومستشرقون أن فرسان الهيكل اتصلوا بالحشاشين في الشام ومصر وتعلموا منهم أصول الباطنية والتنظيم السري وعمليات الاغتيال والتحصن في القلاع، وبعد استرداد صلاح الدين الأيوبي للقدس انتقل الفرسان إلى قبرص ومناطق أخرى بأوربا، ووضعوا على عاتقهم مهمة العودة إلى القدس وبناء "هيكل سليمان" في موقع المسجد الأقصى، وسرعان ما تحولوا إلى قوة عسكرية مشاغبة، فتبرأ منهم البابا عام 1312، وحاربهم ملك فرنسا فيليب الرابع بعد ظهور دلائل ارتدادهم عن الكاثوليكية واعتناقهم عقيدة القبالاه وعبادة الشيطان "بافوميت"، وأعدم أربعة وخمسين من قادتهم بالحرق وهم أحياء وعلى رأسهم القائد جاك دي مولاي.

وبعد أن صادر الفرنسيون أموالهم وأملاكهم سارع زملاؤهم في بريطانيا للاختباء في السراديب والتحول إلى منظمة سرية، ويقال إن جمعية الصليب الوردي السرية التي ظهرت بألمانيا في أوائل القرن السادس عشر لم تكن سوى إحدى تشكيلات فرســـان الهيكل، كما

يُعتقد أن هذه الجمعية كانت وراء تأسيس أول محفل ماسوني في بريطانيا في القرن الثامن عشر، أما التنظيم الأصلي للفرسان فلم يبق له اليوم وجود معلن سوى في جزيرة مالطة.



صورة للشيطان "بافوميت" رسمها في القرن التاسع عشر الرسام الفرنسي اليهودي إليفاس ليفاي الذي متخصصا في أعمال السحر.

الماسونية

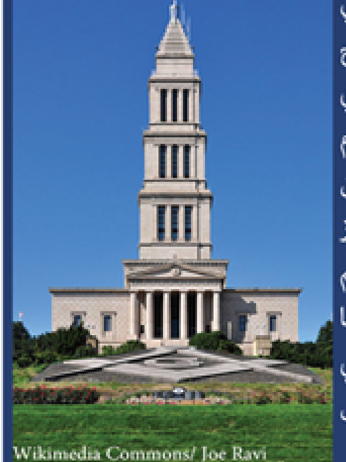
يزعم أتباع الماسونية -وهي المنظمة الأم لمعظم الحركات السرية الحديثة- أنهم ينتسبون إلى جماعة أخوية خيرية بدأت على هيئة جمعية مهنية للبنائين في لندن عام 1356، ولم تكن تتجاوز حينئذ دور النقابة التي يتبادل فيها الأعضاء أسرار مهنتهم، ثم أصبحت جماعة عالمية تحث على الخير والتعاون والأخوة بين البشر بغض النظر عن أديانهم، مما أغرى كبار السياسيين والأدباء والعلماء بالانضمام إليها، لكن هذه الادعاءات لا تقنع إلا المعجبين بالماسونية وأتباعها.

في عام 1723؛ وُضع الدستور الأول للماسونية الذي ينص على هويتها بصفتها جمعية أخوية تقوم على مبادئ الأخوة والحرية والمساواة وتعلن إيمانها بالمهندس الأعظم أي خالق الكون، وكان الدستور يزعم أن الماسونية تعود في نشأتها إلى أبي البشر نفسه آدم عليه السلام ثم تدرجت في تطورها مع كبار الأنبياء والعظماء وصولا إلى ملك بريطانيا جيمس الأول. وفي قام عام 1734 قرر الماســـوني الأمريـــكي بنجامين فرانكلين -وهو أحد مؤسسي الولايات المتحدة- طباعة الدستور الماسوني مع إضافة بعد التعديلات، لتتماهى الحدود بين دستوري الماسونية والجمهورية الوليدة.

يعترف الماسونيون بعضوية نحو ثلث الرؤساء الأمريكيين في جماعتهم، بينما يرى باحثون أن جميع الرؤساء كانوا أعضاء فيها باستثناء أبراهام لينكولن وجون كينيدي، وأن هذين الرئيسين تعرضا للاغتيال بسبب تمردهما على المؤامرة الشيطانية للماسونية التي تسعى لوضع العالم في قبضة اليهود.

ويجدر بالذكر أن قوة الصورة الرمزية في المباني والشعارات والملابس والشعائر قد وضعت أصولها على يد الماسون، إذ تكتسب الرموز لديهم أهمية محورية في التواصل والتشفير فيما بينهم، وفي تمرير الرسائل الخفية وبث الرهبة في نفوس الآخرين.





بُني النصب التذكاري الماسوني للرئيس الأمريكي الأول "جورج واشنطن" على ربوة في ألكساندريا بولاية فرجينيا عام 1932، واستوحي تصميمه من منارة الإسكندرية ذات الطراز الإغريقي، وهو يضم معظم المقتنيات الماسونية لواشنطن بما فيها معدات البناء التي استُخدمت في وضع حجر الأساس لبناء الكابتول "الكونغرس".

"الماســـونية هي أناس كثـــيرون من ديانات شتى وأمم مختلفة يعملون لغاية واحدة لا يعلمها منهم إلا قليلون، وهي إعادة بناء هيكل اليهود في القدس".

المستشرق الهولندي راينهارت دوزي

المتنورون

يقول بعض الباحثين إن منظمة "الإلوميناتي" Illuminati (المتنورون) تأسست على يد اليسوعيين الإسبان (الجيزويت) في منتصف القرن السادس عشر لمساندة الفاتيكان خلال صراع الكاثوليك مع البروتستانت، ثم اتخذت شكلها المعاصر على يد الألماني آدم وايزهاوبت في بافاريا (التابعة لألمانيا حاليا) عام 1776 الذي جعلها امتداداً لحركة الماسونية بدعم من عائلة روتشيلد اليهودية الثرية، ولا تزال هناك شكوك بشأن خلفية وايزهاوبت الذي كان أستاذا جامعيا

يسوعيا حيث يؤكد كثيرون أنه لم يكن سوى يهودي من عبدة الشيطان.

وقد فصّل كل من شيريب سبيريدوفيتش في كتاب "حكومة العالم الخفية" ووليام غاي كار في كتاب "أحجار على رقعة الشطرنج" قصة التعاون بين وايزهاوبت والمرابين اليهود لإشعال الثورة الفرنسية وثورة كرومويل في بريطانيا خلال القرن السادس عشر، وذكر كل من المؤلفَين الخطة التي وضعتها هذه المنظمة لتوريط قوى العالم في الحربين العالميتين الأولى والثانية وإسقاط الخلافة الإسلامية وتأسيس "إسرائيل".

وتحظى "الإلوميناتي" بنفوذ واسع في هوليود ووسائل الإعلام الأخرى، وتستثمر قوة الصورة في الحضور الرمزي والعلني لرموزها بعدد لا يحصى من الأفلام والأغاني المصورة.

آدم وايزهاوبت

وهي تناصب الكاثوليكية والإسلام العداء بوضوح على اعتبار أنهما العدوان الأخيران اللذان يتصديان لمشروعها الشيطاني في السيطرة على العالم، وقد وضع المؤلف دان براون روايته "ملائكة وشياطين" عام 2000 -قبل أن تتحول إلى فيلم ذائع الصيت- لتلميع صورة هذه المنظمة بصفتها مجرد جماعة إنسانية تهتم بالعلم التجريبي مما اضطرها للاصطدام بالكنسية الكاثوليكية المناهضة للعقل في القرن السادس عشر، بل يتصور كاتب الرواية تورط أحد رجال الفاتيكان بتدبير مؤامرة خبيثة لتشويه صورة هذه المنظمة "البريئة" بهدف الانتقام.

ويشيع في السنوات الأخيرة الاعتقاد بانتماء العديد من رؤساء الولايات المتحدة لتنظيمات فرعية تابعة للإلوميناتي مثل "الجمجمة والعظام" التي نشأت في جامعة ييل Yale، وهم وليام تافت وجورج بوش الأب والابن.

عبدة الشيطان

ينسب كثير من الباحثين نشأة هذه الحركة إلى فرسان الهيكل التي خرجت من تحت عباءتها أيضا منظمات الماسونية والإلوميناتي وتوابعها، وتشترك كل هذه الحركات في عبادة الشيطان "بافوميت" أو "لوسيفر"، إلا أنها تختلف في بعض المسميات والرموز والشعائر الشيطانية.

انتشرت في أوربا جمعيات عدة لعبادة الشيطان منذ أوائل القرن الخامس عشر، وظهرت جماعات الألبيين والقداس الأسود التي كانت تقدم القرابين للشيطان مباشرة في معابد خاصة به، وكان اليهود أساتذة السحر والاتصال بالشياطين بشروعهم في نشر أسس القبالاه للتغلغل إلى العقل الأوربي وإفساده، فتمكنوا من تضليل العديد من الملوك والنبلاء على درجات مختلفة من إفشاء الأسرار بحسب ما يناسب الشخص الذي يستهدفونه، بينما تصدى لهم ملوك آخرون بالتعاون مع الفاتيكان.

ومع شيوع العلمانية والإلحاد في أوربا واستنكار وجود الشياطين في عالم الغيب، ظهرت في القرن التاسع عشر جماعات جديدة تعتقد بأنها تتواصل مع أرواح الموتى بدلا من الشياطين، وأخذت بعض مبادئها من الفلسفات الشرقية كالبوذية والكونفوشيوسية، وهي تلقى رواجاً كبيراً في الغرب اليوم بما يؤكد على نجاح اليهود في إخراج العقيدة الدينية من العقل الغربي، إلى درجة إنكار كل الغيبيات وجنوح المتصوفة الغربيين إلى الاعتقاد بوجود أرواح الموتى التي تبدو أقرب للحس تجنبا للاعتراف بوجود الشياطين الذين لم يرد ذكرهم إلا في الكتب المقدسة.

لكن هذا لم يمنع البعض من استعادة شعائر عبادة الشيطان في العصر الحديث، وقد أخذت هذه الحركة شكلها المعاصر على يد الأمريكي "أليستر كراولي" في مطلع القرن العشرين، ثم أسس لها "أنطوان ليفي" معبداً في سان فرانسسكو عام 1966 لتصبح حركة عالمية تجاهر بعبادة الشيطان وممارسة السحر وارتكاب الفواحش، ويتكفل اليوم كثير من مطربي الروك والميتال ومخرجي هوليود بالترويج لها.



أليستر كراولي

وبما أن الطلاسم السحرية تتضمن الكثير من الرموز، فلا بد من الإشارة إلى أن قوة الصورة المستخدمة في الأعمال الشيطانية تتجاوز الخصائص النفسية للصورة، لأنها تصبح وسيلة للتواصل مع الشياطين بلغتهم وليس مع البشر، وهي مجالات تقع خارج تخصص هذا الكتاب.

بات من الشائع كثيرا بين نجوم الغناء تقديم التحية للشيطان برفع أصابع اليد على هيئة قرني الشيطان، وذلك على مرأى الجماهير وأمام عدسات الكاميرا.



فرقة بيتلز البريطانية الشهيرة

الخلاصة

يؤكد كثير من الباحثين أن جميع الحركات السابقة التي تطورت عن فرسان الهيكل تُبطن الإلحاد وعبادة الشيطان والتمهيد لقدوم الأعور الدجال الذي حذّر منه كل الأنبياء، كما تشير أصابع الاتهام إلى اليهود في إنشاء واستغلال تلك الحركات لتنفيذ مخططاتهم التي تسعى في النهاية إلى بناء الهيكل في القدس، كي يعود إليه معبودهم "يهوه" ويمكّنهم من حكم جميع الشعوب وفقا لأساطيرهم.

لكن هناك ثمة اختلاف في تأويلات الباحثين بشأن علاقة إبليس بالدجال وبالمعبود اليهودي يهوه، وهو أمر يُرجع إليه في أبحاث مقارنات الأديان.

ويؤرخ البعض للظهور العلني لحركات عبادة الشيطان في القرن العشرين بصفته الشكل الأخير لتطور التمرد الشيطاني منذ الوثنيات الأولى قبل طوفان النبي نوح عليه السلام ووصولاً إلى علامات الساعة.

ويدعم هذا التوجه الارتباطُ الظاهر بين الرموز الوثنية وطقوس السحر والشعوذة التي احتفظت بها القبالاه اليهودية وبين الحركات السرية ذات النفوذ الإعلامي، ويضاف إليه تأكيد الإعلام الموجه على نشر الإباحية والإلحاد وكافة أشكال الانحلال الأخلاقي والفكري، في الوقت الذي تُقدّس فيه بالمقابل صور معبد سليمان بعموديه المنتصبين وأرضيته المشابهة لرقعة الشطرنج والهرم ذي العين "التي ترى كل شيء"، وكأن الخطة تقتضي إفساد العوام وتضليلهم بالتزامن مع سعي نخبة المؤامرة لتنفيذ خطة بناء الهيكل.

وقد يسهُل بذلك فهم إصرار المتنفذين في عالم الصـــورة على تطبيع



العقل اللاواعي لجميع الشعوب مع تلك الرموز التي تقدمها وسائل الإعلام برسائلها الخفية، سواء للتمهيد الحقيقي لسيطرة الدجال أو إبليس -وربما كليهما معاً- أو لاستعراض القوة من حيث القدرة على السيطرة ثم نفيها ببراءة.

وقد يصدق التنبؤ بحرص قادة هذه الحركات على ادعاء انتساب كبار قادة العالم ومبدعيه إليهم بهدف الدعاية، ثم التلذذ بنفي تهمة سيطرتهم على العالم للشعور بتفوقهم الخرافي حتى مع اضطرارهم إلى نفيه. وهذا لا ينفي إمكان وصولهم بالفعل إلى درجة كبيرة من النفوذ، وبقدر يسمح لهم بالتغطية على انتساب معظم رؤساء الولايات المتحدة إليهم مع الاعتراف بعضوية ثلثهم فقط للتمويه.

ومع ثبوت تعاظم قوة ونفوذ هذه الحركات في القرنين الأخيرين حول العالم، فإن المبالغة في تصور قدراتها هي أكبر هدية يقدمها لها خصومها، وقد يؤدي الاكتفاء بالنموذج الاختزالي في تبسيط هذه الحركات إلى الوقوع في هوة الفكر التآمري المفضي إلى العجز، والذي قد يصل إلى درجة الانهزامية وترقب قدوم المهدي المخلّص بدلاً من المقاومة.

لكن الخوف المبالغ فيه من الفكر التآمري والانهزامية قد يفضي أيضا إلى تطرف مقابل يدعو البعض للتساهل في مقاومة هذه الحركات التي تسيطر على الدول العظمى بما لديها من أسلحة الدمار الشامل، حيث يسود في الإعلام العربي والإسلامي اليوم خطاب يصر على التهوين بذريعة الخروج من التهويل. والحكمة تقتضي التوسط بينهما وإعمال العقل لدراسة هذه الحركات بموضوعية تامة، فلا يمكننا أن نقاوم عدوا ما لم نعرفه جيدا.



الفصل الرابع

الصورة المرسومة

رسوم الكهوف الأولى

يرى علماء الآثار أن الرسم هو أول الفنون ظهوراً على يد الإنسان، فقبل تشكل الحضارات المدينية المعروفة وتدوين التاريخ أبدع الإنسان في العصر الحجري القديم رسومه الأولى بما وفرت له الطبيعة من تقنيات. وحسب نتائج اختبارات الكربون المشع على جدران الكهوف؛ يُعتقد أن أقدم هذه الرسوم الباقية حتى الآن هي تلك التي وُجدت في كهف "شوفيه" Chauvet جنوب غرب فرنسا، ويبلغ عمرها نحو 32 ألف سنة.



كهف لاسكو Lascaux في فرنسا

ومع نهاية القرن العشرين؛ بلغ عدد الاكتشافات المماثلة في أوربا وحدها 277 كهفاً، وقد حاول بعض الباحثين إجراء عمليات إحصائية للكشف عن سلسلة تطور هذه الرسوم من حيث التقنية والموضوع، لكن الاكتشافات المتوالية لا زالت تظهر صعوبة فرزها زمنياً، ففي كهف "لاسكو Lascaux" الفرنسي استُخدمت أكثر من عشر أنماط مختلفة للرسم، وتتفاوت مواضيعها بين كافة فصائل الحيوانات المعروفة من البرية والمدجنة، إلى جانب بعض الرموز غير المفهومة وقليل من الكائنات البشرية.

كان بعض هذه الرسوم يُحدد أو يُحفر باستخدام الأصداف والعظام والحجارة المسننة، وبعضها الآخر يُرسم بالأصابع أو الفراشي المصنوعة من وبر الحيوان، أما الأصباغ فصُنعت بطرق مدهشة حيث يُظهر التحليل الكيميائي تركيبها من مسحوق الفلزات والمعادن وعصائر النباتات ودماء ودهون وعظام الحيوانات.

وما زالت التخمينات عاجزة عن فهم دوافع الإنسان لتجشم عناء تصوير هذه الرسوم التي تجاوز عدد المكتشف منها المئات حول العالم، ويمكن حصر أهم الآراء المقترحة في النظريات الخمس التالية:

1. الفن للفن، بمعنى الرسم للتزيين والمتعة الجمالية، فبعض الرسوم تكشف عن عمليات تعديل أجريت بيد غير اليد الأولى وكأنها كانت تتم في دروس عملية يقدمها فنانون محترفون، ، لكن تواجد رســـوم أخرى في مواقع مظلمة وعميقة يقلل من أهمية البعد الجمالي.

2. القوة السحرية، أي اعتقاد السيطرة على الوحوش وترويضها أو استمداد قوتها برسمها، لكن ثمة رسوم أخرى لحيوانات أليفة ومدجنة.

3. التقديس "الطوطمية"، أي عبادة الكائنات المرسومة، غير أن بعضها كان يُرسم في هيئة لا تناسب تقديسها.

4. الخرافات الأسطورية، وهي تخص الصور الضبابية وغير المفهومة التي يُعتقد أنها كانت تعبر عما يتراءى للشامانات الذين يدّعون التواصل مع العالم الماورائي أو يتواصلون بالفعل مع الجن والشياطين، كما يعتقد البعض أن طبعات الأيدي قد تكون إحدى الشعائر الخرافية أو الشيطانية لاستمداد قوة ما من الصخور أو مما وراءها من عوالم غامضة.

5. الترفيه، إذ تشير الدراسات إلى أن بعض الرسوم المكتشفة في أسبانيا وفرنسا قد رُسمت بأصابع فتيان مراهقين، وتتنوع مواضيعها بين الحيوانات والنساء، كما يُحتمل أن يكون بعضها رُسم للتوثيق والاحتفال بصيد الثيران الضخمة وخاصة تلك التي صوّرت وهي تنزف الدماء.

رسوم الحضارات القديمة

لعل أقدم هذه الفنون هي تلك التي تزامن نموها مع تشكل الحضارات الآسيوية، وأولها فنون الهند وبورما وكمبوديا وإندونيسيا وتايلاند والتيبت، التي نشأت في كنف الأديان والفلسفات الشرقية من البوذية والهندوسية، فارتبطت مواضيعها بقصص الآلهة والقديسين، كما يُظهر بعضها الآخر قيماً إنسانية مجردة. ويُعتقد أن أقدم هذه الرسوم هي التي اكتُشفت في كهف "أجانتا" AJANTA في الهند ويعود عمرها إلى نحو عام 200 قبل الميلاد، وما زال الكثير من الفنون الهندية محفوظاً على جدران المعابد والمعلقات والمخطوطات.



كهف أجانتا في الهند

hubpages.com

أما فنون الصين وكوريا فاتخذت طابعاً خاصاً لتأثرها بالكونفوشيوسية والطاوية، وبلغت أوجها في القرن العاشر الميلادي، وهي تتميز بالبساطة والرمزية والألوان الفاتحة والتركيز على الطبيعة، كما استخدم بعض الفنانين الحبر الصيني الأسود لرسم لوحاتهم التخطيطية (إسكتشات) دون تلوين، ودمج آخرون في لوحاتهم كتابات جميلة بالخط الصيني لتكتسب المزيد من الزخرفة.

يعد الفن الصيني رافداً مهمًا للفن الياباني الذي التزم من جانبه بعقيدة الشنتو التي تلعن الأعمال الركيكة في الفن، فجاءت أعمال الرسامين في غاية الالتزام والدقة والوجدانية، وتنوعت مجالاتهم التطبيقية بين الرسم على الخزف والملابس والجداريات واللوحات الخشبية.

وفي الألف الثانية قبل الميلاد؛ أولت الحضارة المصرية القديمة الفن اهتماماً لا يضاهى، إذ لعبت الصورة دور الأيقونة المقدسة وأبجدية الكتابة في آن واحد، وما زالت الرسوم التي تغطي بألوانها الزاهية قبور ومعابد الفراعنة تفصح للمؤرخين عن أسرار عقائد المصريين القدماء وتفاصيل معيشتهم، وقد كان الفن في عصرهم عملاً راقياً يرتكز إلى قواعد هندسية وحسابات رياضية يحتكرها الكهنة في المعابد، ومن المحتمل أن تكون لهذه الفنون علاقة باتصال الكهنة (السحرة) بعوالم الجن.

وفي الحضارة المينوسية (1500 سنة قبل الميلاد) تمكن الرسامون من إبداع أول تمثيل تقريبي للواقع في رسومهم الجدارية، وهي ما زالت تحتفظ برونقها البديع على جدران القصور والبيوت التي ازدانت بصور المناظر الطبيعية والحيوانات ذات الألوان الزاهية.



ثم تبعهم الإغريق في الاهتمام بالبعد الجمالي للرسم دون الاقتصار على الغايات الدينية، وتميز فنهم بالاهتمام بالتفاصيل وإظهار ملامح الوجوه لشخصياتهم المرسومة، حتى تركوا لنا رسوماً وتماثيل واضحة ومعبرة للكثير من الفلاسفة والشعراء والقادة.

كما تأثر بهم الرومان في مقاربة حدود الدقة والواقعية، واستخدموا تقنيات متقدمة لإبراز العناصر المهمة في اللوحة وإهمال ما عداها من خلال التحكم بالإضاءة وكثافة اللون، وكانت لهم الأسبقية في تطوير المنظور الذي أعطى اللوحات المسطحة بعداً ثالثاً يوحي بالعمق.

وقد شكل الإرثان الإغريقي والروماني مقدمة سخية للفن المسيحي الذي نشأ في كنف الإمبراطورية الرومانية قبل انهيارها، فحملت رسوم الكنائس الأولى في إيطاليا بذور نهضة فنية جديدة.



رسوم صينية تغطي صندوقاً خشبياً من القرن الثاني الميلادي.

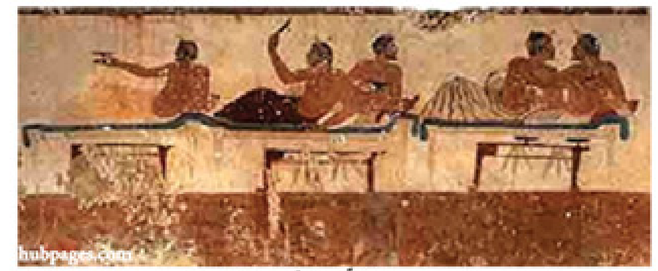


إله الشمس آمون رع

كان الفنان المصري يعتقد بوجود قوة ما في الصورة التي يرسمها، وبإمكانية تحول خياله الأسطوري المرسوم إلى حقيقة واقعة.



جدارية موزاييك في مدخل كنيسة "جالا بلاسيديا" في إيطاليا من بدايات العصر المسيحي.



رسوم تزين قبراً إغريقياً 1100 ق.م



صورة جدارية من بومبي الرومانية 500 ق.م

رسوم العصور الوسطى

الفن المسيحي

اصطلح المؤرخون على بدء القرون الوسطى انطلاقاً من لحظة سقوط الإمبراطورية الرومانية وانقسام الكنيسة إلى قسمين في كل من بيزنطة (إسطنبول) وروما في القرن الرابع الميلادي، وانتهاءً بقيام النهضة الأوربية في القرن الخامس عشر.

ورث رجال الدين في هذا العصر من الوثنيات القديمة قوة الصورة في اكتساب قلوب الناس فأولوها اهتماماً بالغاً، ومع تراجع النشاط العلمي والحضاري وسيطرة الرؤية "الدينية" المتشائمة على الحياة اقتصرت رسوم الفنانين علي المواضيع والقصص المقتبسة من الإنجيل وكرامات الرسل والقديسين، لكن دعم الكنيسة السخي ساعدهم على تطوير فنونهم كالرسم على الزجاج والموزاييك وزخرفة المخطوطات، حتى تنافست الكنائس القوطية والكلتية والجرمانية على إبداع فنونها الخاصة التي حولت الكنائس والأديرة إلى متاحف مبهرة.

تميزت الكنائس الشرقية "البيزنطية" بنمطها الفني الخاص وبذخها الشديد، وبالرغم من تعرضها لثورة تحطيم الصور والأيقونات في القرن الثامن، فإن فترة التحريم هذه لم تستمر طويلاً.


نافذة زجاجية ملونة في كنيسة نوتردام


لوحة دفن المسيح للفنان "دوشيو دي بوننسيجنا duccio di buoninsegna"

الفن الإسلامي

لم يهتم العرب قبل الإسلام بفن الرسم سواء في الحاضرة أو البادية، وعندما انطلقت دعوة الإسلام حرّم الشرع تصوير ذوات الأرواح رسماً ونحتاً، لكن اتساع الفتوحات الإسلامية منذ القرن الهجري الأول أدخل شعوبًا أخرى تحت مظلة الإسلام، فنقل الوافدون الجدد إلى العرب ثقافات وفنوناً جديدة.

سرعان ما وقع التمازج المبكر بين الحضارات ليكشف الفن الإسلامي عن وجهه البديع في الزخارف واللوحات الفسيفسائية التي ملأت جدران قبة الصخرة في القدس والمسجد الأموي في دمشق، وكان لهذه الأعمال الجمالية أثر كبير في نفوس الناس، إذ تعمد الخليفتان عبد الملك بن مروان وابنه الوليد من خلالها إبراز هيبة الدولة الإسلامية أمام خصومها وإبهار الشعوب التي دخلت تحت مظلتها.

تناوب أثر الفنون الفارسية والبيزنطية على الفن الإسلامي حسب تفاوت المكان وتداول السلطة، ويمكن أن نجد آثار كل منهما في اللوحات التي تزين قصور بعض الخلفاء الأمويين والعباسيين، وهي تنقل لنا صورة واضحة عن حياتهم الباذخة في قصور الحير والمشتى والمفجر، كما نجدها في المخطوطات والكتب العلمية والأدبية، ولا سيما تلك المفعمة بالأساطير.

ومع أن الكثير من الرسامين لم يتقيدوا بتحريم تصوير الكائنات ذوات الأرواح؛ فقد أبدع الملتزمون بالشرع في تطوير الخط العربي والنقوش النباتية كالتوريقات والزخارف ذات المنحنيات والزوايا، وكانت لهم الريادة في ابتكار الكثير من الأشكال الهندسية البديعة التي ملأت كل ما تقع عليه العين في الحياة اليومية، بدءاً بالمساجد والقصور والحوانيت، ومروراً بصفحات المصاحف والكتب الثمينة، ووصولاً إلى الملابس والسجاد والأثاث والحلي والأواني والعملات المعدنية.

"لقد ظلت أوربا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي على أنه أعجوبة من الأعاجيب".

كتاب تراث الإسلام، لمؤلفيه: "كرستي، أرنولد، بريجز"

شهدت الحضارة الإسلامية نهضة علمية كبرى منذ القرن الهجري الثاني، وانتبه العلماء إلى قوة الصورة في توضيح وشرح تجاربهم، فانتشرت الرسوم التوضيحية في كتب الحيل "الميكانيكا" والطب والأحياء والكيمياء والبصريات والفلك، التي يقول في وصفها الباحث الفرنسي إيف بورتر «إن العلوم، وبشكل خاص في مجال الفلك، تعطي الفن الإسلامي قيمة توثيقية مهمة. إن المخطوطات العلمية المصورة تُعد بالمئات، وإذا كنا نتطلع إلى قيمة رسوماتها على أنها أمثلة توضيحية، فلا يجب التنكر لكون هذه الرسوم من إنتاج فنانين حقيقيين».

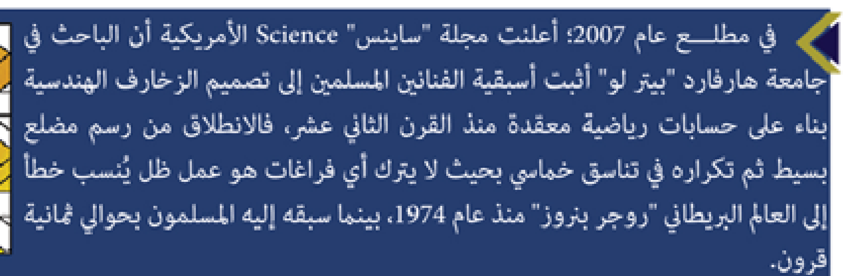
اهتم بعض الفنانين أيضاً بتزيين المصاحف الشريفة بالزخارف النباتية الملونة، واشتغل بعضهم على تصوير القصص والنوادر والأحداث في المخطوطات الأدبية المهمة برسوم تخيلية تضفي قيمة فنية على النص، ومن أشهر ما وصلنا منها القصص التي وضعها القاسم بن علي الحريري (مقامات الحريري)، وقام بكتابتها ورسمها يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر، حيث قدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة الحياة في العراق مع انتقال الأحداث بين الجامع والمكتبة وقصور الحكام والأسواق.

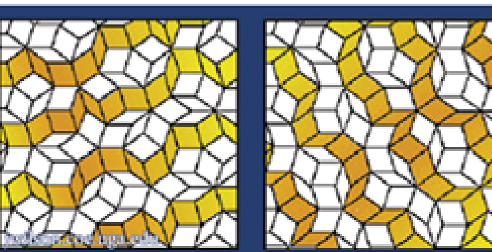
ويصف رولان بارت دور هذه المنمنمات بقوله: "الصورة هنا تقوم بعملية من عمليات الإرساء والتثبيت لبعض القيم التي يطرحها النص، فهي تركز على بعض الدلالات والمعاني، وتهمّش وتهمل المعاني الأخرى، وذلك تبعًا للنص، حيث ترجمة بعض صور النص الذهنية إلى أشكال أيقونية ولكنها ليست حرفية".





في مطلـــع عام 2007؛ أعلنت مجلة "ساينس" Science الأمريكية أن الباحث في جامعة هارفارد "بيتر لو" أثبت أسبقية الفنانين المسلمين إلى تصميم الزخارف الهندسية بناء على حسابات رياضية معقدة منذ القرن الثاني عشر، فالانطلاق من رسم مضلع بسيط ثم تكراره في تناسق خماسي بحيث لا يترك أي فراغات هو عمل ظل يُنسب خطأ إلى العالم البريطاني "روجر بنروز" منذ عام 1974، بينما سبقه إليه المسلمون بحوالي ثمانية قرون.





تمثيل هندسي لمعادلات بنروز الرياضية

الخط العربي

كانت الحروف العربية تكتب قبل الإسلام بطريقة تصعب قراءتها مع افتقارها إلى الجانب الجمالي والذوقي، وعندما قرر الفنانون المسلمون إدخال النص القرآني إلى أعمالهم الفنية أبدعوا أشكالاً جديدة للحروف العربية، فمارسوا التطويل والحشو والتبسيط والتسلسل والتدوير، وكانت النتيجة إبداع أشكال متنوعة للخط العربي أبهرت العالم، فلم يحظ فن الخط بمثل هذا الاهتمام والتفنن في أي أبجدية أخرى.

ونظراً لجمال هذا الخط وقيمته التزيينية المجردة؛ لجأ إليه بعض الرسامين في مناطق نيسابور من القرن الثاني عشر لتجميل خزفياتهم مع أنهم لم يكتبوا به كلمات مفهومة، وهو ما فعله الصينيون أيضاً في خزفياتهم التي صدروها إلى الشرق منذ القرن الخامس عشر، حيث أضافوا إلى المنمنات الصينية التقليدية كالتنين وأزهار اللوتس حروفاً عربية.

وتظهر قوة الصورة أيضاً في ارتباط الخط العربي بما هو أبعد من الجمال إبان احتكاك المسلمين بأوربا في العصر الوسيط، فمن جهةٍ ألِفت عيون الأوربيين جمال هذا الخط مع أنهم لم يفهموا معانيه، ومن جهة أخرى أصبح الخط العربي رمزاً للحضارة نفسها من حيث ارتباطه بالثقافة الإسلامية التي كانت مصدر إلهام للغرب آنذاك.



نرى في تمثال "ديفيد" للنحات الإيطالي فيروكيو Verrocchio حروفًا عربية بخط النسخ المملوكي على حافة الملابس، ويعود هذا العمل إلى منتصف القرن الخامس عشر.

يتميز الخط العربي عن مثيله اللاتيني بما يمنح الخطاط من الحرية في التنويع والابتكار، إذ يمكنه أن يمد الحرف ويطيله على النحو الذي يجده مناسباً، كما يملك عدة خيارات لكتابة الحرف الواحد، فيكتب العين والراء والحاء مثلاً بثلاثة أشكال مختلفة في خط الثلث لوحده، ويمكن للخطاط أيضاً أن يختزل الكلمة التي يكتبها بسبب قابلية الحرف للوصل بالحروف التي تأتي قبله وبعده.



Wikimedia Commons



Wikimedia Commons

Wikimedia Commons

في العصر العثماني؛ احتل الخط العربي أهمية بالغة في تربية الأطفال على الذوق الفني لتهذيب نفوسهم، فكان مراد الثاني (1402-1451) هو أول من أدخل هذا الفن إلى البلاط السلطاني، ثم تبعه في ذلك العديد من السلاطين مثل بايزيد الثاني، سليم الأول، عثمان الثاني، أحمد الثاني، مصطفى الثاني، عبد المجيد الأول، وعبد الحميد الثاني الذي عُزل عن الحكم سنة 1909.



في هذا الجزء من لوحة الرسام الإيطالي جانتيل دافبريانو Gentil da Fabriano، نلاحظ بوضوح محاولة تقليد خط الثلث العربي في زخرفة الهالة المحيطة برأس الأيقونة التي تمثل مريم العذراء.

الفن الأوربي الكلاسيكي

في القرن الخامس عشر؛ بدأت النهضة الأوربية في جميع مجالات الحياة انطلاقاً من فلورنسا الإيطالية، وأعاد الفنانون إحياء تراث الفن الإغريقي بالبحث عن الحقيقة الفنية فيما تلهمهم به الطبيعة الجميلة والأساطير الدينية، إذ كان الفن في اليونان قائماً على المحاكاة الواقعية للأشياء مع السمو بها قدر الإمكان إلى المثالية، فكان النحات إذا صنع تمثالاً لشخص ما أبرز فيه صفات القوة والجمال والفتوة بحثاً عن الكمال الذي يراه مشتركاً بين الإنسان والآلهة.

ونظراً لتداخل الفن بالعلم آنذاك؛ اشتغل الكثير من الفنانين بالطب والتشريح والهندسة وعلوم النبات والحيوان، فاكتشفوا قواعد المنظور وتدرجات الإضاءة والظل ليتركوا لنا لوحات ثلاثية الأبعاد تضاهي في دقتها الصور الفوتوغرافية اليوم، ولعل أشهرهم الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي الذي كان خبيراً في تشريح الجثث والهندسة والبصريات وتصميم نماذج الطائرات، والفنان برنولسكي الذي صمم كنيسة فلورنسا الشهيرة، والنحات والرسام المعروف مايكل أنجلو الذي قضى عمره في تصميم ونحت وتزيين الشواهد الضخمة.

وفي أواخر القرن الثامن عشر؛ بدأت إرهاصات الفن الحديث بالتشكل، فظهرت الحركة الرومنسية على يد "ديلاكروا" و"كونستابل" و"غويا" وغيرهم ممن رفضوا الاكتفاء بتصوير ما يرونه وأطلقوا العنان لخيالاتهم، فجاءت أعمالهم تفيض بالمشاعر والانطباعات وتدرجات الألوان المشرقة، وتعد هذه المرحلة إيذاناً بانطلاق مدارس الفن الحداثي.



لوحة الأرجوحة للفنان فراغونار

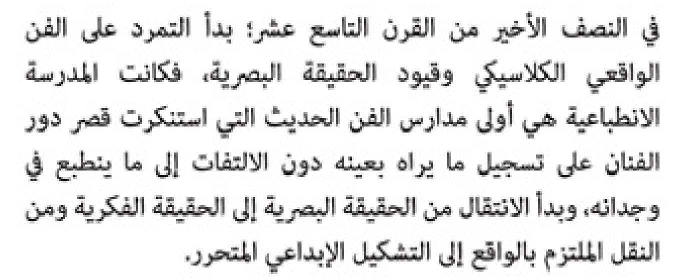


Wikimedia Commons

يعد سقف كنيسة سيستينا في الفاتيكان من أشهر تطبيقات قوة الصورة المرسومة في عصر النهضة، ففي عام 1508 قرر البابا يوليوس الثاني منافسة الكنائس الشرقية والمساجد الإسلامية بتحفة فنية لا يمكن للعين أن تنساها، فكلّف مايكل أنجلو برسم لوحة هائلة تغطي سقف كنيسة سيستينا وتمثل المسيح مع تلاميذه الإثني عشر، لكن سنوات العمل الأربعة أسفرت عن لوحة أكثر تعقيداً وبما يزيد عن ثلاثمئة رسم، فكان زوار الكنيسة يشخصون بأبصارهم نحو الأعلى وكأنهم في عرض بانورامي سينمائي يبدأ من خلق الأرض والكواكب، ثم ينتقل إلى خلق آدم وحواء وهبوطهما من الجنة، ويمر بنجاة النبي نوح عليه السلام من الطوفان وما بعدها من الخلاص الموعود للمسيح والرسل، وأخيراً يصل الزائر المنبهر إلى المذبح ليرى في سقفه عشرات الرجال العراة وهم يُبعثون من القبور ويعرجون إلى الجنة بمباركة العذراء.


طبيعة صامتة للفنان شاردان

مدارس الرسم الحداثية



في النصف الأخير من القرن التاسع عشر؛ بدأ التمرد على الفن الواقعي الكلاسيكي وقيود الحقيقة البصرية، فكانت المدرسة الانطباعية هي أولى مدارس الفن الحديث التي استنكرت قصر دور الفنان على تسجيل ما يراه بعينه دون الالتفات إلى ما ينطبع في وجدانه، وبدأ الانتقال من الحقيقة البصرية إلى الحقيقة الفكرية ومن النقل الملتزم بالواقع إلى التشكيل الإبداعي المتحرر.

لم يعد الفنانون مهتمين بالقصص الدينية والأساطير وبلاط الملوك والطبيعة الصامتة، بل خرجوا إلى الطبيعة ليرسموا كل ما يلفت أنظارهم من مشاهد طبيعية أو مظاهر الحياة اليومية، وركزوا على ما يتركه الضوء والظل من انطباع بدلاً من المادة نفسها.

كانت لوحات "كلود مونيه" و"سيزان" أمثلة مبكرة لهذه المدرسة الجريئة بضربات فرشاتها القوية وألوانها الزاهية وتجاوزها للتفاصيل غير المهمة، ثم خطا الرسام الهولندي "فنسنت فان غوخ" خطوة أكثر جرأة بتعمد إهمال التفاصيل وتصوير انطباعاته الخاصة مع ترك آثار فرشاته المتوترة على اللوحة.


"بورتريه لأمبرويس فولارد" للفنان بابلو بيكاسو، 1909

وفي مطلع القرن العشرين؛ سرعان ما توالدت المدارس الفنية المختلفة في أوربا، فأسس الفنان الفرنسي "هنري ماتيس" مدرسته الجديدة بألوانه الصارخة وأشكاله الغريبة وتركيزه على الجوهر، ليطلق النقاد على مدرسته اسم الوحشية، كما تأثر به آخرون فتمردوا على الانطباعية وانصرفوا إلى تجاربهم العاطفية وقيمهم الروحية حتى سميت مدرستهم بالتعبيرية.

وفي وقت لاحق، أسس "سيزان" و"بابلو بيكاسو" المدرسة التكعيبية التي فككت الطبيعة وأعادت تشكيلها هندسياً في تركيبات مكعبة وأسطوانية وكروية، وتوالى ظهور المدارس في فترات متقاربة

كان "فان غوخ" فناناً سابقاً لعصره في نظر كثير من النقاد، إذ تمرد على القواعد الفنية وتنقل بين المدارس المختلفة، وكان لتقلباته النفسية والعقلية أثر واضح على أعماله.

دخل المصحة العقلية أكثر من مرة، وعانى من نوبات الصرع في آخر حياته، حتى قرر الانتحار عام 1890 وهو في السابعة والثلاثين من العمر، ولم يعرف العالم قيمة فنه إلا بعد انتهاء حياته المليئة بالبؤس والفقر.

يعمل النقاد اليوم على دراسة رسائله -بما تحمله من خواطر حول الفن والمجتمع- في ضوء مراحله الفنية المختلفة التي تكشف عن تطور حالته النفسية من خلال ألوانه وضربات فرشاته.

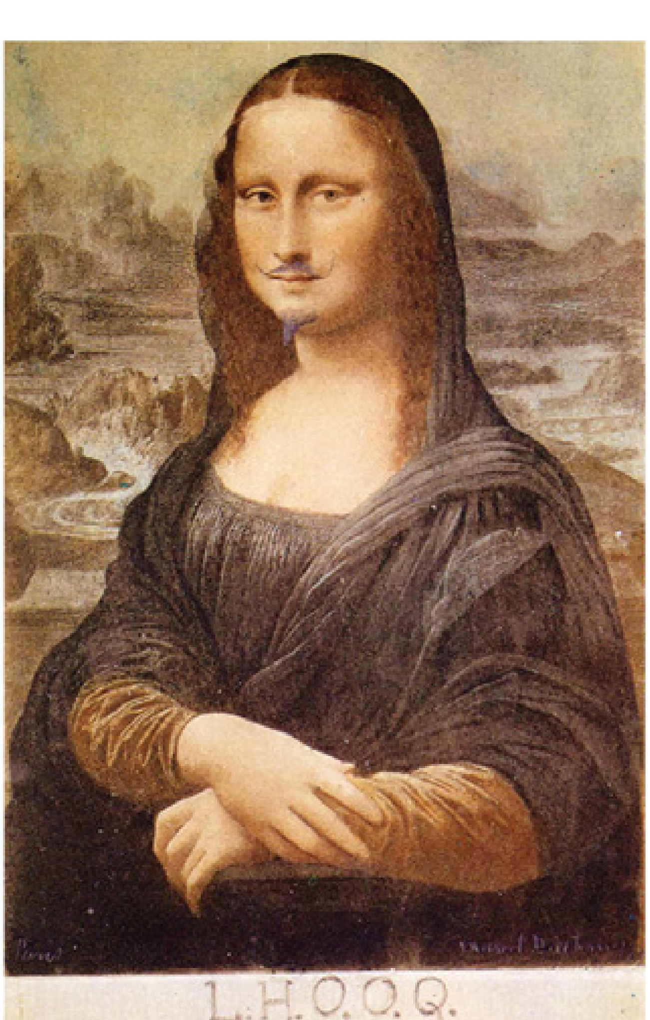

لوحة عباد الشمس

فان غوخ

كالمستقبلية والتجريدية، بينما تمسك بعض الرسامين بتقاليد الفن الكلاسيكي وعدّوا هذه الاتجاهات ضرباً من الهرطقة الفنية.

تزامن صعود هذه المدارس وهبوطها مع التقلب السريع والصادم للتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية في الغرب منذ ظهور إرهاصات الحرب العالمية الأولى، فبالتوازي مع النمو الحاد والمفاجئ للاقتصاد تصاعدت حركات التمرد على ما خلفته الثورة الصناعية من فراغ روحي وتراجع للقيم، ولعبت الفنون البصرية دورها التقليدي في الاقتباس والتعبير والرفض.

في عام 1916؛ عثر عدد من الرسامين المتمردين في زيورخ على كلمة "دادا" عشوائياً في المعجم فاتخذوها اسماً لمدرستهم الفنية جديـدة، وبدؤوا بالسخرية من كل شيء بدءاً بالفن التقليدي ووصولاً إلى الحضارة نفسها وفقاً لما ورد في ميثاقهم: "إنها ليست بداية الفن، بل بداية الاشمئزاز". لذا رسّم "بيكابيا" مخططاتٍ دقيقة للآلات الصناعية العاطلة عن العمل مبرزاً عدم جدواها، بينما ترك "جاكسون بولوك" الأمر للصدفة عندما اكتفى بصـب الألوان على اللـوحات





بعد زيارة "ماتيس" للجزائر والمغرب ظهر تأثير الزخرفة الإسلامية "الأرابسك"على أعماله بوضوح، فكان يبرر ذلك بقوله: "إني أحب الأرابسك لأنه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه"، كما بيّن مفهومه الجديد للفن بعد هذه الرحلة بقوله: "إن ألواني لا تعتمد على أي نظرية علمية، بل تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور".

بالرغم من انتقال مشعل الحضارة في العصر الحديث إلى قارتي أوربا وأمريكا؛ شهدت حواضر شرقية أخرى حركات نهضة علمية وفنية لا تقل عنها أهمية، ومن أهمها النهضة اليابانية في القرن الثامن عشر.



لوحة جبل فوجي، للرسام هيروشي يوشيدا من القرن التاسع عشر.

المفروشة على الأرض ثم أخذ يمشي عليها بأحذية مثقوبة، أما "مارسيل دوشامب" فنسخ صورة للموناليزا ورسم عليها بقلم الرصاص شارباً ولحية.

كانت أعمال دوشامب وزملاؤه مجرد إرهاصات مبكرة للعبثية والتمرد كما حدث لاحقاً، لكن فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى شهدت ظهور اتجاهات فنية أخرى أكثر عمقاً، مع اعتياد كبار الرسامين على التنقل من مدرسة إلى أخرى كما فعل الفنان الأسباني "بابلو بيكاسو" الذي يعد من أكثر فناني القرن خصوبة وتنوعاً في الإنتاج.

وفي الفترة نفسها كان بعض المنشقين عن الدادائية يراقبون تطور علم النفس الحديث عن كثب، فبدؤوا برسم لوحات خيالية من وحي أحلامهم استناداً إلى نظرية فرويد التي تنظر إلى الأحلام بصفتها طريقاً لاكتشاف اللاشعور، وبينوا في العدد الأول من مجلتهم "الثورة السريالية" أثر الأحلام في أعمالهم بالقول "الأحلام هي وحدها التي تقود الإنسان إلى الحرية".

بعد الحرب العالمية الثانية؛ كانت الساحة مهيأة لاستقبال موجات ما بعد الحداثة التي تشاءمت من حضارة العنف والسلاح النووي والإبادة الجماعية. وكما هو حال السياسة والفكر والأدب، نزل الفن أيضاً إلى الشارع ليتحول إلى عمل يومي يعكس مظاهر الحياة بكل ما فيها، ففقد هويته القومية ونخبويته، وبات رؤية عالمية شعبية تستمد مما حولها عناصرها وخاماتها ومواضيعها، فخرج فن البوب Pop Art -مشتق من كلمة شعبي popular- من رحِم الدادائية التي استخدمت الأشياء الجاهزة، وذلك بعد أن اكتشف رواده ما تتمتع به الأشياء حولنا من جاذبية وغرابة وإثارة جنسية، حتى لو كانت علب سجائر وزجاجات جعة ومعلبات غذائية أو ملصقات سينمائية وعلامات تجارية، فكل ما تقذفه المدنية الاستهلاكية إلى عالمنا الذي يعج بالصور والإعلانات يصبح موضوعاً للتأمل، وكل ما تتيحه الصناعة من لدائن وأصباغ صناعية ومنتجات قابلة للصق يصلح للاستخدام كمواد فنية، حتى أمكن للجسد العاري أن يتحول إلى فضاء للرسم، كما استعيرت طبعات الأيدي من جدران الكهوف الأولى مع ممارسـات الشـعوذة والتوحش.

لوحة "علبة الحساء" للفنان "Andy Warhol" عام (1968)

> «يمكنك أن ترسم بأي مادة تعجبك، مثل الأنابيب والطوابع البريدية، البطاقات أو أوراق اللعب، الشمعدانات، قطع من القماش الزيتي، الياقوت، الورق المطلي، والجرائد».
>
> من كتاب أبولينير «الرسامون التكعيبيون»، 1913.

في عام 1910؛ لجأ الناقد الفرنسي "رولاند دورغيليس" إلى حيلة ذكية لفضح ادعاءات بعض الفنانين والنقاد الحداثيين، فوضع لوحة أمام ذيل حمار، بعد أن ثبت عليه عدة فراشٍ بألوان مختلفة، وما أن رأى الحمار الطعام حتى هز ذيله ليرسم به لوحة حداثية أطلق عليها "دورغيليس" اسم "وتغيب الشمس تحت بحر الأدرياتيك".
وثّق الناقد الساخر هذه الجلسة الفنية بحضور كاتب عدل، ثم اتفق مع أحد أصدقائه النقاد لكتابة مقال يشيد باللوحة في جريدة "لوماتان" زاعماً قيام مدرسة حديثة تدعى "الطفحية" على يد الرسام الإيطالي المغمور "بورونالي"، فقبِلَ معرض المستقلين اللوحة، وتسابق النقّاد لفك رموزها، ليفاجئهم "دورغيليس" بعد أيام بالقصة الحقيقية مقرونة بشهادة كاتب العدل!





لقي هذا "الفن المفهومي" فرصته للنمو في ظل الثورات الثقافية التي عمت الغرب خلال الستينيات كحركات التمرد الطلابية وتقليعات الهيبيز وموسيقى الروك والمخدرات، وفقد الفن البصري وظيفته التقليدية كرابط يصل الوجدان بالعقل تحت شعار "الفن للفن"، وانطلق الفنانون الشباب إلي الشوارع في مجموعات سميت بعصابات الغرافتي Graffiti Gangs لينفذوا فنونهم على الجدران بكتابات ورسوم مختلفة، وقد تحمل بعضها معان عنصرية أو إباحية أو معارضة للسياسة والحضارة.

وتشجع فنانون جادون على الاستفادة من اكتشافات علم النفس لمبادئ الخداع البصري؛ ليؤسسوا مدرستهم الخاصة تحت اسم "الأوب آرت" Op Art، والتي اعتُرِف بها رسمياً في متحف الفن الحديث في نيويورك عام 1965.



في الوقت نفسه؛ أتاح التطور التقني لفناني ما بعد الحداثة إبداع فن جديد أكثر غرابة، ففي عام 1950 التقط الأمريكي "بن لابوسكي" صورة فوتوغرافية للموجات الإلكترونية التي يطلقها أنبوب الكاثود (الذي كان يستخدم في التلفزيون قبل الترانزستور) وتفنن بتعديل تموجاتها على الحاسب ليصنع أول لوحة في "الفن الرقمي" Digital، وتسارعت المحاولات بعدها بالرغم من عدم اعتراف معظم الفنانين بتسميته فناً، لكن أنصاره نجحوا في تأسيس معارضهم ومتاحفهم الخاصة منذ منتصف الستينيات في ألمانيا وفرنسا، وكان لظهور برنامج معالجة الصور "فوتوشوب" عام 1986 دور كبير في إظهار قدرة هذا الفن على الإبهار، حتى أصبحت له سمته الخاصة التي يصعب على الفن التقليدي مجاراتها، وخصوصاً في مجال الرسوم المتحركة التي دخلت عالم السينما من بابه الواسع في التسعينيات.

يدافع الفنانون الرقميون عن أعمالهم بأنها ليست وليدة الصدفة والعشوائية كما يظن البعض، فعملهم لا يختلف عن الفن التقليدي سوى بالأدوات، إذ لا يمكن لأجهزة الحاسوب أن تبدع فناً من تلقـاء

في كتابه "مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي" يتحدث المفكر مالك بن نبي عن حصول لوحة باسم "مقهى لاوس" على الجائزة الأولى في مسابقة أقيمت بمدينة لوس أنجلوس الأمريكية عام 1957، ثم اعترف الفائز لاحقا بأن الرسام الحقيقي للوحة هو طائر ببغاء أعور تركه صاحبه يتخبط بالألوان على اللوحة.

ويعلق بن نبي بقوله إن هذا الخداع ما كان ليحدث لو لم تُحرَّف القوانين الجمالية -التي شوهتها السوريالية- مقاييسَ الجمال لدى المشرفين على الجائزة.

"إني أطبع الرؤية التي تفرض نفسها علي".

"الفن ليس تطبيقاً لقانون الجمال، بل هو ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بعيداً عن القوانين".

بيكاسو

في لوحة "غيرنيكا" أراد بيكاسو وصف مأساة القرية الأسبانية -التي قصفها الألمان سنة 1937- بطريقته الخاصة، وبقليل من التأمل يمكننا فهم ما وراء خطوطها المتشابكة، فعلى يسار اللوحة نرى رأس ثور ينتصب ممتلأ مشاعر الثبات والتمرد، وإلى جانبه تحمل الأم المفجوعة طفلاً قتيلاً على يديها وهي ترفع رأسها إلى السماء طالبة النجدة، وفي أسفل اللوحة يتمدد محارب قتيل وعيناه تسقطان على أطراف وجهه، أما وجه الحصان فينقل لنا بشاعة المجزرة التي لم ترحم حتى الدواب، بينما تحمل امرأة في وسط اللوحة فانوساً كمن يبحث عن الضحايا أو الأمل، وتجري امرأة أخرى على يمين اللوحة بطريقة هستيرية طلباً للاستغاثة، وتسقط امرأة ثالثة فاتحة ذراعيها ورافعة رأسها إلى السماء لتشير إلى انهيار القرية بمن فيها.



"لقد تم إرساء قواعد الجهل في الرسم، فكلما كان الفنان جاهلاً عدّوه رائدًا".

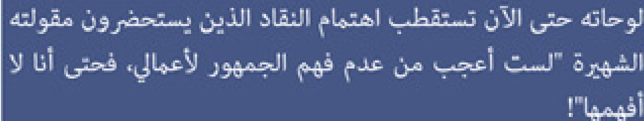
الفنان الفرنسي "بوفيه"

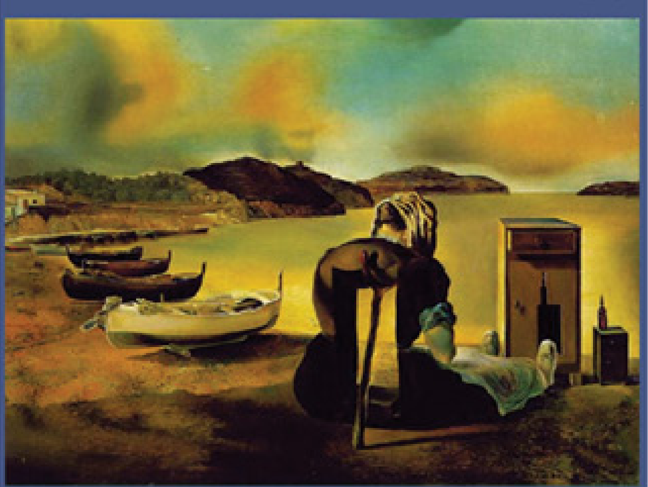
نفسها، وإذا كانت التكنولوجيا تتيح للفنان إنجاز فنه بسهولة أكبر ووقت أقصر فهذا لا يعني أنه لم يُنجز عمله بالروح الفنية نفسها التي تبدع عملاً بالفرشاة والأصباغ، فما تتعرض له تقنيات الحاسب اليوم من نقد كانت الكاميرا قد عانت منه أيضاً من قِبل رواد الرسم والنحت، لذا فتحت العديد من المعارض والمتاحف أبوابها لهذه الأعمال مثل متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث.

وختاماً؛ يمكن القول بأن القرن العشرين قد شهد تعايش مختلف التوجهات الفنية، فإلى جانب دعوة البعض إلى الإسفاف والانحطاط وتحويل الفن إلى سلعة؛ حافظ مجددون آخرون على القيم الجمالية في أعمالهم ولم ينجرفوا إلى هوة اللامعنى والعبثية.

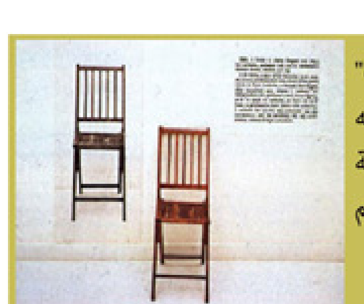


كان الفنان الفرنسي سلفادور دالي (1904-1989) من أبرز ممثلي المدرسة السريالية، وكان يسعى إلى إنتاج فنه الخاص من خلال السيطرة على الاضطرابات العقلية، حيث يقوم أسلوبه على الإبداع في حالة تقترب من الهذيان دون أن يفقد الشعور بما حوله، وما زالت لوحاته حتى الآن تستقطب اهتمام النقاد الذين يستحضرون مقولته الشهيرة "لست أعجب من عدم فهم الجمهور لأعمالي، فحتى أنا لا أفهمها"!









وضع "جوزيف كوسث" كرسياً وعلق بجانبه صورته وملصقاً يتضمن معنى كلمة "كرسي" كما وردت في معجم اللغة!

يعد الرسام الهنغاري "فكتور فارسلي" مؤسس تيار الخداع البصري "الأوب آرت"، إذ تعتمد لوحاته على إبداع تكوينات هندسية متكررة ومتشابكة للتلاعب بالموجات البصرية التي تتطلب من الدماغ بذل المزيد من الجهد لتمييزها.

قدم لابوسكي منذ مطلع الخمسينيات عدة لوحات تحمل اسم "أوسيلون" Oscillon، وهي تمثل تشكيلات فنية للموجات الإلكترونية

توفر برامج الرسم والمعالجة الإلكترونية استخدام طيف واسع من الألوان المتدرجة التي يصل عددها إلى 16 مليون لون، كما تقدم المرشحات filters وغيرها من الأدوات تطبيقات جمالية يصعب تحقيقها في الرسم التقليدي بنفس الجودة والسرعة.

قوة الرسوم الكارتونية

يعد فن الرسوم الهزلية "الكومكس" Comics امتداداً لفن الكاريكاتير الذي نشأ على يد الفراعنة وانتشر في مطلع عصر النهضة الأوربية خلال الصراعات الدينية والسياسية، لكن رسوم "الكومكس" تتخذ لنفسها في العادة منحىً ترفيهياً أو درامياً بعيداً عن هموم السياسة التي ارتبطت بالكاريكاتير [انظر فصل الصورة الإعلامية].

نشأ فن "الكومكس" على صفحات الجرائد في أواخر القرن التاسع عشر على شكل قصص مصورة في حلقات متسلسلة، ثم قامت صحيفة "هيريست" الأمريكية بتجميع حلقات سلسلة "الطفل الأصفر" لطبعها في أول كتاب للقصص المصورة.

في بداية العشرينيات من القرن العشرين بدأت ظاهرة المجلات المصورة القائمة بالكامل على هذا النوع من القصص، وارتبط فن "الكومكس" بقصص الأبطال الخارقين مثل سوبر مان وباتمان التي انتقلت من الورق إلى السينما وحققت أرباحاً ضخمة، ومع حلول السبعينيات كان سوق "الكومكس" الرائج قد نجح أيضاً في استقطاب الأدب الروائي، وقد أدى رواج هذا الفن بين الشباب الأمريكي إلى ارتفاع أصوات المؤسسات الأهلية التربوية الداعية إلى الحد من تجاوزاتها الأخلاقية وإفراطها في العنف.

أما في اليابان؛ فتعد رسوم "الكومكس" اقتصاداً قائماً بذاته، حيث يقوم على القصص المصورة التي تسمى "مانغا" جزء كبير من الهيكل الإعلامي الياباني، إذ يبلغ حجم سوقها حوالي أربع مليارات دولار، وقد نجحت في تخطي حدودها المحلية لتحقق في السوق الأمريكية نفسها نحو مئتي مليون دولار عام 2006 بالرغم من احتفاظها بنكهتها اليابانية الخاصة.

ومنذ عام 2007، ترعى وزارة الخارجية اليابانية سنويات مسابقة "جائزة المانغا العالمية" لتشجيع رسامي هذا الفن من غير اليابانيين، وهي تستقطب أكثر من 250 رساما من حوالي 50 دولة.

وتتفرع عن "المانغا" أيضاً أفلام الرسوم المتحركة "الأنمي" اليابانية ذات الشهرة العالمية، والعديد من ألعاب الفيديو. ولا يقتصر سوق "المانغا" على الأطفال بل يستهدف أساساً الشباب وطلاب الجامعات، حتى إن بعضها يُصنف ضمن تجارة المواد الإباحية.



أقنعت قوة الصورة الكامنة في هذا النوع من الرسوم بعض فناني البوب آرت Por Art بإقحامها في لوحاتهم الفنية، من حيث كونها جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية.



غلاف العدد الأول من مجلة "أكشن كوميكس" الصادر في يونيو 1938، حيث ظهر الرجل الخارق "سوبرمان" للمرة الأولى، لتنطلق ظاهرة الشخصيات الخارقة التي لعبت دوراً مهماً في الثقافة الشعبية للملايين حول العالم.

يظهر تأثير "المانغا" على الشباب الياباني من خلال انتشار مئات المواقع الإلكترونية التي تناقش كل ما يتعلق بهذا الفن، كما تستقبل النوادي الخاصة "بالمانغا" آلاف الشباب المهتمين بحضور العروض الموسيقية أو شراء الإصدارات والتذكارات، إذ بلغ زوار نادي "أوتاكون" عام 2006 أكثر من 22 ألف زائر.

ما زالت مجلات الرسوم الكرتونية "الكومكس" محدودة الانتشار في العالم العربي، ولعل السبب هو ارتباط الرسوم الكرتونية في الثقافة الشعبية بعالم الأطفال.

مع ذلك؛ لا يبدو أن مجلات الكومكس المخصصة للأطفال أوفر حظاً، فهي تعاني من قلة العدد وضيق الانتشار، والكثير منها يُترجم عن أصل أجنبي كمجلات ديزني الشهيرة، لكن هذا لا يقلل من قيمة بعض مجلات الأطفال التي حققت نجاحا ملفتا مع محافظتها على الخصوصية الثقافية للجيل الناشئ.



غلاف العدد الأول من مجلة ماجد

في عام 2006 أطلق الكويتي نايف المطوع مشروعا إعلاميا في الولايات المتحدة يحمل اسم "التسعة والتسعين"، ويتضمن إنتاج مجلات "كومكس" وأفلام رسوم متحركة، وهو مشروع موجه للغرب وتقوم فلسفته على استحضار التاريخ المجيد للمسلمين إبان العصر العباسي وتذكير العالم بما أنتجه المسلمون من علوم متقدمة.
تبدأ القصة بسقوط كتب دار الحكمة ببغداد في نهر دجلة على يد المغول، وذوبان ما فيها من حكمة وعلوم لتحل في أحجار كريمة عددها 99، لذا انطلق في العصر الحديث أبطال خارقون يحملون أسماء عربية للقيام بمغامرات قتالية -على الطريقة الغربية وباللهجة الأمريكية- بحثا عن الأحجار، بهدف توظيفها في خدمة الخير ومكافحة الأشرار.
حظي المشروع بتكريم من الرئيس الأمريكي باراك أوباما، ولقي نجاحا تجاريا في الغرب وبعض الدول المسلمة، إلا أنه لم يسلم من النقد لتشربه الفلسفة الغربية مع تطعيمه ببعض الأسماء العربية، كما يظهر تأثر القصة بالأساطير الوثنية والسحرية التي تعطي الأحجار الكريمة قوى خارقة، مما يوحي بأن العلم الكامن في كتب دار الحكمة كان أقرب إلى السحر منه إلى العلم.



"إن المعرفة الجمالية نقيض المعرفة العادية فهي معرفة رمزية، فإن غاب الرمز غاب الفن. ألا يفترض الفن تقابلاً طبيعيًا غير تقليدى بين الشكل الملموس والموضوع الذي يرمز إليه؟".

بودلير

كان الفنان الفرنسي "بـــول غوغـان" من رواد المدرسة الرمزية، وتأثر بفنون الشرق القديمة كاليابانية والفارسية والمصرية، فبدأ التمرد على المدنية الغربية بلوحاته التي ملئت بمساحات لونية عريضة وأشكال حادة ونافرة، حيث كان يتعمد الرسم من منطلق الرؤيا والخيال لتجسيد الفكرة عن الشيء لا تصوير واقعه.



الرمزية في الفن التشكيلي

تفرق الباحثة الأمريكية "سوزان لانغر" بين الرموز التمثيلية ومثيلاتها الاستدلالية، فالتمثيلية هي التي يوظفها الفنان في عمله الفني وتكون من إبداعه الذاتي وتتطلب من المتلقي جهداً لاكتشافها وتأويلها، أما الاستدلالية فهي رموز وإشارات وشعارات تُستخدم في العلوم بعد أن يُتفق على ما تحمله من دلالات.

وتعدّ الرمزية (التمثيلية) من أهم مقومات الإبداع والتميز للفنان التشكيلي، فلا يقتصر دور الفنان على إنجاز عمل يلفت الأنظـــار إلى

من حيث اعتمادها على عـــالم الأحلام والخيال؛ تعد المدرسة السريالية من أهم مصادر الرمزية العبقرية في تاريخ الفن التشكيلي، ففي لوحة "الخريف يأكل نفسه" للرسام الأسباني "سلفادور دالي" يحار المتلقي أمام العديد من التفسيرات التي ينبشها هذا المشهد المعقد من أعماق اللاوعي.



جماله وحسن إتقانه؛ بل يضمّنه أيضاً شيئاً من خياله وأفكاره عبر رسائل تتفاوت درجة تعقيدها وغموضها حسب ذكاء الرسام وثقافة المتلقي.

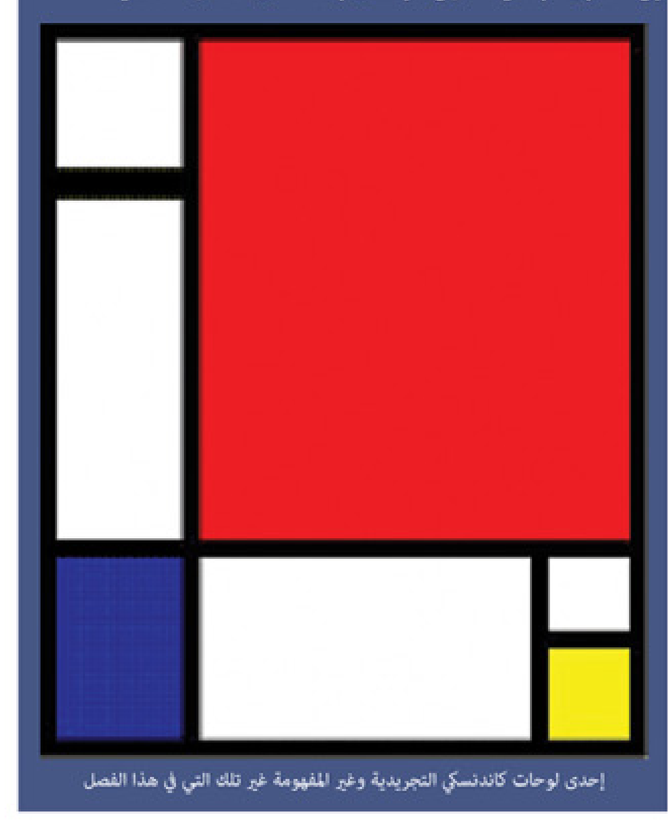
قد يعتقد البعض أن الفن الكلاسيكي كان مقيداً بحدود الواقعية البصرية، فما تراه عين الفنان هو ما يظهر في لوحته؛ باستثناء التحكم في الظلال والإضاءة لإبراز أو إقصاء ما يشاء من العناصر. لكن دراسة الكثير من هذه الأعمال الرائعة تؤكد أنها تفيض بالرمزية والإبداع الفكري، ففي عام 1538 نفّذ الرسام الألماني "هانس هولباين الأصغر" طلب الملك الإنجليزي "هنري الثامن" برسم لوحة شخصية (بورتريه) لولي العهد وهو في الثانية من عمره، فوضع "هولباين" نصب عينيه هدف تحويل طفل صغير إلى أمير حقيقي يتأهب لاعتلاء العرش، إذ نراه مرتدياً اللباس الرسمي للبلاط، ويحمل في يده اليسرى "خشخاشة" ذهبية وكأنها صولجان ملكي، بينما يرفع يده الأخرى بكثير من الثقة، كما لا تخلو ملامح وجهه البريئة من حزم الملوك.



كما أقحم العديد من الرسامين عناصر تخيلية على لوحاتهم بما تحمله من معان رمزية، وخصوصاً في الفن الكنسي، فعلى سبيل المثال؛ كان الرمان يرمز في الفن الأيقوني الكنسي إلى الخير والعطاء كانتثار حبات الثمرة عندما تنفرط من بين يدي آكلها، لذا ظهرت هذه الفاكهة في عدة مواضيع فنية، كتلك الرمانة التي نجدها في يد طفل يمثل يسوع الصغير في لوحة "Madonna of the Pomegranate" للرسام "بوتيشلي" من القرن الخامس عشر.

بعد فشل المحاولات الحداثية لاستعادة مكانة الإنسان من هاوية العدم؛ تحتم على التجريدية المتأخرة التعامل مع الإنسان بوصفه مادة لا أكثر، فجاءت رمزية كاندنسكي للدلالة على التمزق الذي يعاني منه الإنسان الغربي المعاصر، حيث تتماهى الحدود بين الروح والمادة وتتخبط الحقائق في علاقة عشوائية، وتفقد الظواهر معناها لتتحول في لوحاته إلى تضاد لوني وشكلي غير مفهوم.

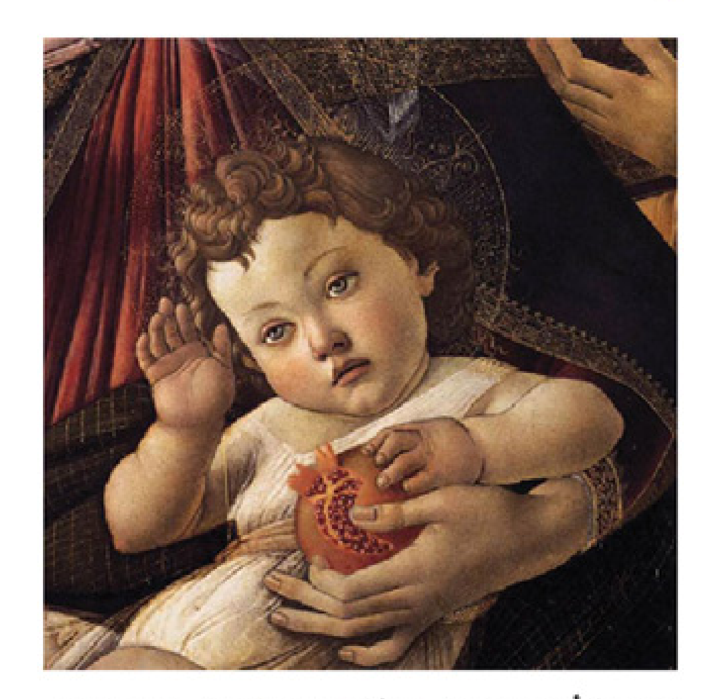
تتكثف هذه العدمية في فن ما بعد الحداثة على يد موندريان ليتحول الإنسان إلى عالم مادي بحت، فلا يبقى في ذهن الفنان سوى تحويل المقدس والروحاني إلى أشكال هندسية مجردة، معلناً التمرد على أي مرجعية عقلانية للوجود الإنساني تضفي عليه قيمة تميزه عن المادة الميتة، لذا تحول كل شيء في لوحات موندريان إلى تجريد هندسي بسيط، فلا نرى في لوحته المسماة "تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق" Comp RYB (عام 1926) سوى تشكيلات مستطيلة ومربعة وعودة طفولية إلى الألوان الأساسية الثلاث، وكأنه إعلان رمزي عن العودة إلى ما قبل البدائية الأولى للإنسان بعد فشل حضارته المادية.



إحدى لوحات كاندنسكي التجريدية وغير المفهومة غير تلك التي في هذا الفصل

"معيار الفن هو قوته في أن يحضر للتأمل، وأن يكشف عن الوجدان الذي يمكن أن نتحقق من واقعيته".

سوزان لانغر



وفي لوحة أخرى تعود إلى الحركة الرومنسية، صوّر الفنان الفرنسي "جاك لوي دافيد" اجتياز القنصل الأول نابليون بونابرت لجبال الألب إبان غزوه لإيطاليا. ولأهداف الدعاية السياسية؛ نجد نابليون ممتطياً صهوة جواد أبيض متحفز، مع رداء أحمر يلفت الأنظار وملابس رسمية في غاية الأناقة وسيف ذهبي يتدلى على جانبه، كما نرى في الخلفية أفراداً من الجند مع مدفعيتهم بينما يخفق علم فرنسا في الأفق.



لكن هذه الواقعة أعيد تصويرها بعد سقوط إمبراطورية نابليون سنة 1815 على يد الفنان الفرنسي "بول دلي لاروش" برؤية أكثر واقعية، فنجد نابليون على ظهر بغل صغير يمشي بتثاقل، مع معطف باهت اللون وبيئة قاسية وألوان كئيبة.



انتقلت الرمزية إلى الفن الحديث وتضخم دورها، حتى اعتمدت بعض المدارس الحداثية عليها جملة وتفصيلاً، فعندما تمرد بعض الرسامين في القرن التاسع عشر -مثل دانتي روزيتي- على القواعد الصارمة للواقعية الكلاسيكية؛ استندوا إلى فلسفة أفلاطون التي ترى أن المحسوسات ليست سوى رموز وصور للحقائق الموجودة في عالم المُثل، فقالوا بعجز العقل الظاهر عن التعبير عما يشعرون به، ووجدوا ضالتهم في الرمزية التي جعلوها أساس أعمالهم، حتى أصبح لكل خط أو شكل أو لون في لوحاتهم رمز ما ينبغي على المتلقي اكتشاف مدلوله.

أما رسامو المدرسة التجريدية فتأثروا بالمدرسة الوحشية في ألوانها الصارخة وبالتكعيبية في تمردها على المنظور الهندسي، وقدموا أعمالاً تكاد تخلو من أي معنى ظاهري لتحث الناظر على التأمل والتفكر ومحاولة استخراج المعنى الكامن وراء رموزها الغامضة، وانتشرت هذه المدرسة بعد الحرب العالمية الثانية لتبدأ بالتراجع في ستينيات القرن العشرين.

من جهة أخرى؛ يرى بعض النقاد أن المبالغة في التجريد والرمزية التي تؤدي إلى الغموض هي من مؤشرات عجز الفنان عن التواصل البصري الصحيح مع المتلقي، فالعمل الإبداعي الناجح هو الذي يجمع بين ذاتية الفنان وموضوعية الرسالة التي يحملها، وإذا لم تحمل اللوحة قدراً كافياً من الدلالات التي توضح مقصد الرسام ورؤاه وأفكاره فلن تختلف إذن عن أي عمل عشوائي لا يمت إلى الفن بصلة.

تلفت أعمال الرسام الكولومبي المعاصر "فيرناندو بوتيرو" اهتمام النقاد وتثير حيرتهم، فهو يقدم أعمالاً يصعب تصنيفها ضمن المدارس الفنية السائدة، إذ تغلب عليها صفة التضخيم إلى حد الامتلاء والسمنة، سواء كانت تمثل مواضيع مبهجة أو تصور مأساة معتقلي "أبو غريب" في العراق أو تشوه لوحة "الموناليزا"، وتتفاوت محاولات التأويل لهذه الرمزية، فيرى البعض أنها انعكاس للعالم المتخم في أجساد مقيدة وفاقدة للإحساس، ويرى آخرون أنها إعادة تشكيل للعالم في صورة غير واقعية يبدو فيها كل شيء ظريفاً ومضحكاً للتعبير عن سطحيته.



فن الرموز والشعارات

الرمز والأسطورة

يعدّ إبداع الرموز الاستدلالية -حسب تصنيف سوزان لانغر الموضح سابقاً- فناً قائماً بذاته، إذ نشأ في كنف الفن التشكيلي منذ فجر تاريخ الفن نفسه، فالرسوم الكهفية التي تركها أسلافنا قبل آلاف السنين تضمنت في أكثر الأحيان رموزاً تجريدية للحيوانات والأشخاص وكفوف الأيدي، حاول بها الفنان الأول التعبير عن مخاوفه أو أحلامه أو معتقداته بإعادة تشكيل ما تراه عينه بصورة مجردة عن التفاصيل، مع إبراز العناصر المهمة في الموضوع، فجاءت صورة الثيران المتوحشة برأس ضخم وقرون بارزة للدلالة على قوتها، كما تضمنت رسوم أخرى رموزًا وعلامات مكونة من نقاط وأشكال هندسية وتجريدية، إلى جانب صور الحيوانات أو منفردة وعلى مساحات كبيرة، ومن الملفت أن بعضها كان يحمل هيئة تجريدية رمزية Ideo-gram تكرر وجودها في كهوف عديدة ومتباعدة حول العالم بالرغم من فارق الزمن والمسافة، وما زالت دلالات الكثير منها غامضة حتى الآن.



رموز تجريدية مدهشة لأعمال الصيد في كهف لاسكو lascaux جنوب غرب فرنسا، يعود عمرها إلى حوالي 17 ألف سنة

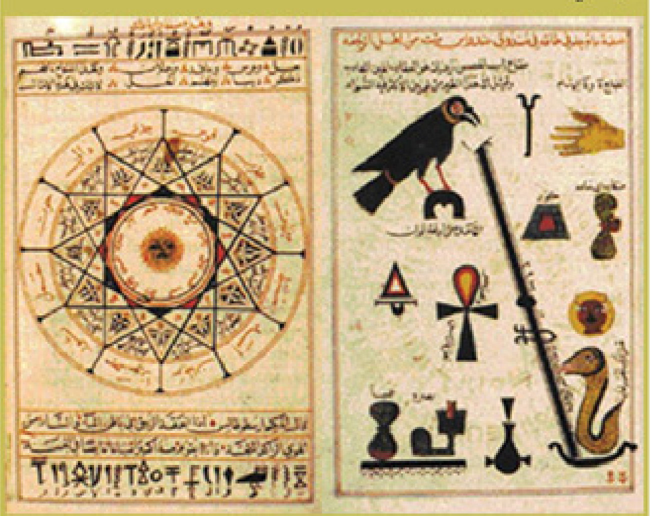
ومع انتشار الأساطير والخرافات الوثنية عبر العصور أصبحت الرموز أداة مهمة للتعبير وأداء الشعائر وممارسة التقاليد، فكان يُرمز في مصر القديمة إلى الإلهة "إيزيس" بالقطط التي قُدست ورُسمت صورها على جدران المعابد، أما قوس قزح ففسّره اليهود بأنه هدية الإله إلى الناجين من طوفان النبي نوح عليه السلام وجعلوا منه رمزاً للأمل. وعندما عُبدت الشمس في العراق ومصر رُسمت على جدران المعابد، وأصبحت النجمة الثمانية رمزاً مقدساً للدلالة عليها،

فاقتبست منه الدولة العراقية الحديثة شعاراً لها، ويُعتقد أن معظم الرسوم النجمية بتعدد أذرعتها كانت ترمز يوماً ما إلى عبادة أحد النجوم أو الكواكب.

استُخدمت الرموز أيضاً بكثرة من قبل المشعوذين، ويُعتقد أنها جزء من لغة تخاطبهم مع الشياطين، لذا اكتسب الكثير من الرموز الغامضة في المخيال الشعبي حول العالم قوة سحرية، ولجأ البعض في المقابل إلى قوة رموز أخرى اعتقاداً بقدرتها على دفع شر السحرة وشياطينهم.

يختلف معنى الرمز الواحد عادة بين الشعوب ومع تعاقب العصور، فالنجمة السداسية كانت ترمز لأرض الأرواح في الميثولوجيا المصرية، أو للتجانس بين المتضادات في الهندوسية، كما تنوع استخدامها كثيرًا للدلالة على الاتحاد الجنسي والخصوبة والتنجيم، ونجدها حاضرة بغزارة في الزخرفة الإسلامية التي ما زالت قائمة في العمارة المملوكية وغيرها، ولم تصبح حكراً على الدين اليهودي والحركتين الصهيونية والماسونية إلا في العصر الحديث. أما الصليب المعقوف فكانت له دلالات مقدسة لدى الهندوس منذ خمسة آلاف سنة، لكن ارتباطه الحديث بالعنصرية النازية جعله رمزاً للشر في العقل الغربي، ومن ثم في العالم كله بفعل العولمة.

وجدت الرموز الأسطورية طريقها أيضاً إلى العالم الإسلامي في أعمال المنجمين والخيميائيين بالرغم من تعارضها مع العقيدة الإسلامية، مثل تلك الرموز الهيروغلوفية التي نجدها في كتاب "الأقاليم السبعة" لمؤلفه أبي القاسم العراقي من القرن الثالث عشر الميلادي.



مكتبة لندن British Library, MS Add 25724

ينتشر اليوم بكثرة رمز "ين ويانغ" في العالم كله، وهو رمز صيني يرمز إلى القوتين المتكاملتين في الكون، فالجزء الأسود يرمز إلى الأنثى والليل والأرض، أما الأبيض فيرمز إلى الذكر والضوء والسماء، وكل منهما يحتوي في داخله على جزء من الآخر كما نرى في الدائرتين الصغيرتين.

"ما من رمزية إلا من خلال الطقس الماسوني، كل شيء في الماسونية هو رمز، وكل رمز هو فكرة".
شارل كسرواني مركز البحوث والتوثيق الماسوني، نقلاً عن موقع "محفل الحجر الخام" على الإنترنت.

تستغل الجماعات السرية كالماسونية وعبادة الشيطان قوة الرموز لتحقيق أهداف عدة، كالحفاظ على سرية معتقداتها بالترميز المشفَّر، أو السيطرة على أتباعها من أصحاب الدرجات الدنيا بما تضفيه الرموز من جاذبية الغموض، أو بث الرهبة في قلوب الآخرين والإيهام بقدراتها الخارقة لما تتمتع به الرموز من قوة سحرية في الميراث الشعبي.

ولا يستبعد أن تكمن الوظيفة الأخطر لهذه الرموز فيما تحمله من دلالات طلسمية للتخاطب مع الشياطين، وقد كانت القوى السحرية حاضرة في حياة الشعوب منذ ما قبل التأريخ وذات أثر مادي ملموس بمعزل عن الخرافات والأساطير المنتشرة، لكن احتكار المنهج العلماني لأوساط العلم والفكر في العصر الحديث أخرج كل ما لا يخضع للحس المادي عن دائرة الحقيقة والوجود، بينما تشير الكثير من الجهود البحثية والإعلامية "المقموعة" إلى أن هذه المادية المستحدثة ليست سوى أسلوب شيطاني جديد للالتفاف على الحقيقة بإنكارها، وأنها مجرد جزء من سلسلة الأساليب الأخرى التي بدأت بالوثنية قبل آلاف السنين.

لذا فإن المنحرفين هم إما متعاونين مع الشياطين مع إدراكهم لكل أو بعض أساليبهم ونواياهم غير أنهم يكتسبون منهم المزيد من القوة والنفوذ، أو واقعين تحت وطأة تضليلهم بإنكار وجودهم أصلاً في جملة إنكارهم للغيبيات وما وراء المادة.

وأياً كان الأمر؛ فإن موضوع الكتاب يقتصر على تناول القوى النفسية والعقلية للصورة، وهي التي تقبل الدراسة والتحليل بالمنهج العملي المادي، أما القوى السحرية فهي خارج موضوع الكتاب.

يُنسب الفضل في تأصيل علم الرموز "سيمبولوجي" symbology إلى البروفسور "فيكتور تيرنر" الذي درس في منتصف السبعينات أصول الرموز التاريخية ودلالاتها الدينية والثقافية.

اعتاد النــاس حمل التمائم في مـــصر القديمة وبعض شعوب العراق والجزيرة العربية، فكانت تنسب إليها قوى سحرية لدفع الجن والحسد والقدر السيئ، وما زال الكثير من الناس حتى الآن يعلقون "الخرزة الزرقاء" بأشكالها المختلفة في المنازل والسيارات والحلي.

الشعارات

يعتقد المؤرخون الغربيون أن عادة اتخاذ الشعارات لتمييز الجماعات البشرية بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي عندما أصبح لكل عائلة إقطاعية "نبيلة" شعارها الخاص والمتوارث، وكانت تحمل عادة رموزاً للدروع والأسلحة والتيجان والأسود والخيول والنسور، وتُرسم على الرايات وملابس الجند ودروعهم وعلى الأختام وفي مرافق القصور، وانتشرت الشعارات أيضاً في العالم الإسلامي على يد الأيوبيين منذ رفع صلاح الدين شعار النسر حسب إحدى الروايات.

ومع ظهور الدول الحديثة في القرن الثامن عشر؛ طورت كل دولة لنفسها شعاراً وعلماً يحمل رموزاً مقتبسة من تاريخها وطبيعتها وجغرافيتها وفلسفتها السياسية، فظهرت شجرة الأرز في شعار لبنان، والنخلة والسيف في شعار المملكة العربية السعودية، والكنغر في شعار أستراليا، والنسور والصقور في شعارات كل من سورية واليمن والعراق ومصر والكويت والسودان وليبيا والإمارات العربية المتحدة وألمانيا الاتحادية وغيرها.

كما اتخذت الأحزاب السياسية والمنظمات الدولية والفرق الرياضية والجامعات والشركات شعاراتها الخاصة، وبات من المعتاد اتخاذ كل مؤسسة أو كيان شعاراً يوضح هويتها؛ لما تتمتع به الرموز من قوة بصرية في لفت الأنظار وتلخيص المضمون والتعلق بالذاكرة وتجاوز التفاوت اللغوي والثقافي.

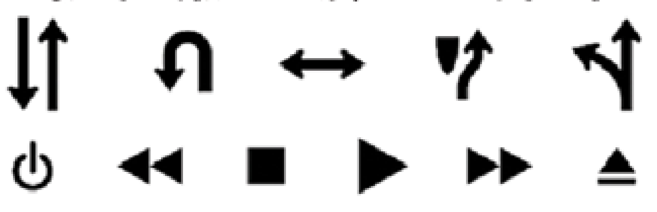
يؤكد بعض المؤرخين العرب على سبق قبائل الجزيرة العربية قبل الإسلام في اتخاذ الشعارات، فكانت الإبل توسم بهذه الشعارات الرمزية قبل إطلاقها في البراري لإثبات ملكيتها، وهي عادة ما زالت تطبق حتى اليوم.

الرموز في حياتنا اليومية

ينتشر استخدام العلامات والرموز في حياتنا العصرية إلى درجة الاعتياد، فنحن نصادفها كل يوم في الإشارات المرورية والملصقات التحذيرية والإعلانات التجارية وفي الأيقونات التي تسهل علينا استخدام التقنيات الحديثة.

يُستخدم الرمز عادة لسهولة دلالته وسرعة فهمه وقدرته على تجاوز مشكلة تعدد اللغات والثقافات، لذا تعمل العديد من المنظمات الدولية على توحيد رموزها وتسجيلها دولياً في مجالات محددة، فلكل فرع من فروع العلم يتداول العلماء والباحثون رموزهم الخاصة المتعارف عليها دولياً، مثل استخدام الأرقام العربية والحروف اليونانية رموزًا عالمية في العلوم التطبيقية كالرياضيات والفيزياء.

تنبع قوة الرمز من قدرته على الاختزال والاستغناء عن اللغة، وتزيد فرص نجاحه وانتشاره كلما كان تصميمه أكثر بساطة وقربًا إلى الواقع، فرمز السهم المكون من خط مستطيل ومثلث يُعد رمزاً عالمياً يسهل على الجميع فهمه لتحديد اتجاه الحركة، لكن رموز أجهزة تشغيل الأقراص مثلاً قد تتطلب إرشاداً عند رؤيتها للمرة الأولى.



atpm.com

تشير العلامات التي نتعــامل معها في حيــاتنا اليومية إلى الواقع نفسه بطرق مجسدة أو خفية، ويتطلب فهمها بعض الخبرة والاعتياد، أما الرموز فتتحرر من قيود الواقع الفعلي وتعود بمخيلتنا إلى الأفكار المجردة.

في عام 1909؛ اتفقت تسع حكومات أوروبية على ابتكار وتوحيد أول نظام لإشارات مرور السيارات والقطارات خلال المؤتمر الدولي للطرق في روما، ثم طُور هذا النظام وأنظمة دولية أخرى في مؤتمرات لاحقة ما بين عام 1946-1926، وما زالت دول العالم تتبنى أنظمة مختلفة حتى اليوم، بل تختلف بعض التفاصيل بين أنظمة الولايات والمقاطعات داخل الدولة نفسها كما في الولايات المتحدة وكندا.

يتداول الكهربائيون رموزاً موحدة في معظم دول العالم لفهم تركيب وآلية الدارات الكهربائية، فالرمز الأيمن يدل مثلاً على قياس فرق الجهد، أما الأيسر فيدل على قياس المقاومة الكهربائية.



قواعد القوة في اللوحة الفنية

إلى جانب قدرته على الترميز؛ يتحكم الفنان في قوة لوحته من خلال إتقانه للخصائص والقواعد التي سبق شرحها في فصل "من العين إلى الدماغ"، وسنوجز هنا تطبيقات بعض هذه القواعد في فن الرسم:

1. يتيح علم الألوان للرسام فرصة للتأثير النفسي؛ بتحكمه في توزيع الألوان ومساحاتها وبالاستفادة أيضاً من ظاهرة المنظور اللوني التي تخضع لعوامل فيزيولوجية وضوئية، فعندما ينظر الإنسان إلى منظر ما بعينيه الاثنتين يطابق دماغه بين صورتين مختلفتين في صورة واحدة مما يعطيه القدرة على تقدير العمق، ولما كان طول موجة الألوان الحارة (الأصفر والأحمر) أطول من مثيلتها الباردة (الأزرق والأخضر) فإن العين تلاحظ الألوان الحارة قبل الباردة، لذا تبدو الأولى متقدمة على الثانية وأكثر بروزاً وقرباً من العين، وقد يلجأ الرسام إلى التحكم في تلوين عناصر لوحته ليجعل بعضها أكثر ظهوراً بألوانها الحارة وإبقاء غيرها في الخلفية بألوانها الباردة.

يمكن للرسام أيضاً أن يزيد من قوة العناصر المهمة في لوحته بزيادة تشبعها اللوني، ثم التقليل من أهمية العناصر الأخرى بجعل ألوانها باهتة وشاحبة، وينسب فضل اكتشاف هذه الظاهرة إلى الإغريق من خلال ملاحظتهم لما يلفت نظر العين البشرية في الطبيعة، فكلما ابتعدت الأشياء عن العين بهتت ألوانها بفعل الضباب والغبار حتى تصبح أقرب إلى اللون الرمادي.

ومن المبادئ المهمة في التوزيع اللوني ألا يفصل الرسام بين عناصر اللوحة والخلفية، فيلجأ الرسام المحترف إلى الربط بين مقدمة الصورة وخلفيتها بمشابهة بعض الألوان بينهما مع اختلاف تدرجاتها وتشبعها.

2. برع الرسامون منذ عصر الكلاسيكية الأوربية في توظيف القوة التعبيرية للضوء والظلال، فالإضاءة الموجهة تقود العين إلى العناصر المضاءة وتهمل التفاصيل المعتمة، وإدخال شعاع من الضوء عبر نافذة ما يضفي لمسة ساحرة على التكوين ويسمح للرسام بترك الجو العام معتماً وبعيداً عن بؤرة اهتمامه، كما تترك الإضاءة بتنوع درجتها وزاويتها وشدة تباينها أثراً نفسياً على المتلقي من حيث ارتباط الضوء والظلام في نفس الإنسان بمشاعر ومفاهيم كثيرة كالبهجة والدفء والحكمة والقداسة والغموض والخوف.

وقد أبدع الفنان الهولندي "رمبرانت" طريقة إسقاط الضوء على الوجوه من مصدر علوي وجانبي مائل (45 درجة)، فالتدرج في الظلال يعطي شعوراً بالعمق، وتعد هذه الزاوية هي الأكثر استخداماً في إضاءة اللوحات الشخصية (البورتريه)، كما يسمح التحكم بدرجة

في هذه اللوحة التجريدية للرسام الروسي "كاندنسكي" نجد التضاد الصارخ بين الألوان الحارة والباردة، وتجاور الألوان الرئيسة مع مكملاتها لإحداث المزيد من التنافر ولفت الأنظار.



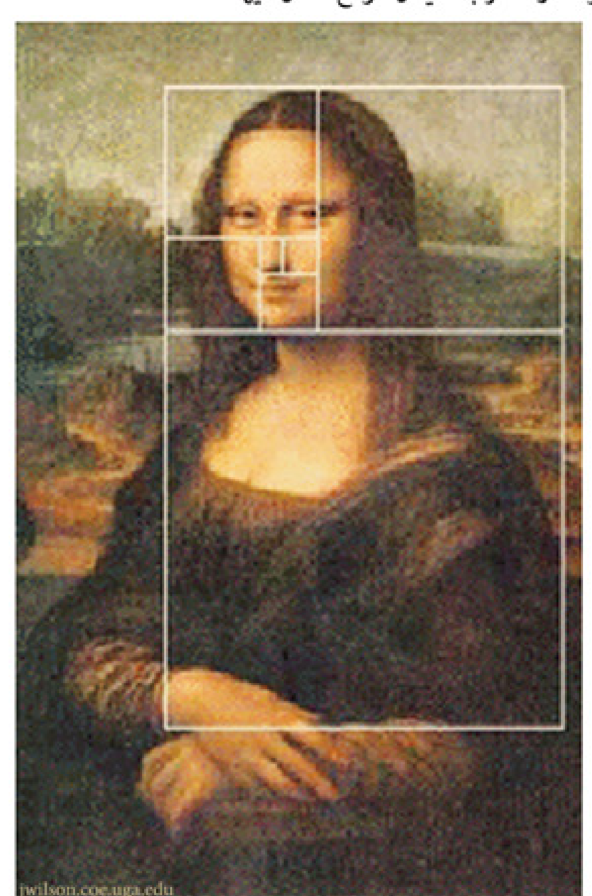
في اللوحة الأولى، رسم رمبرانت نفسه وزوجته في ذكرى زواجهما عام 1636، حيث تغمر الإضاءة وجهيهما وملابسهما ذات الألوان الفاتحة، وتعم البهجة المكان. أما في اللوحة التالية التي رسمها لنفسه قبل وفاته بثلاث سنوات؛ فنجد أن الإضاءة الجانبية تضاعف من مشاعر البؤس التي يعبر عنها بملابسه الكئيبة وملامح وجهه الحزينة، حيث توفي فقيراً معدماً ولم تُعرف قيمة أعماله إلا بعد وفاته بسنوات.



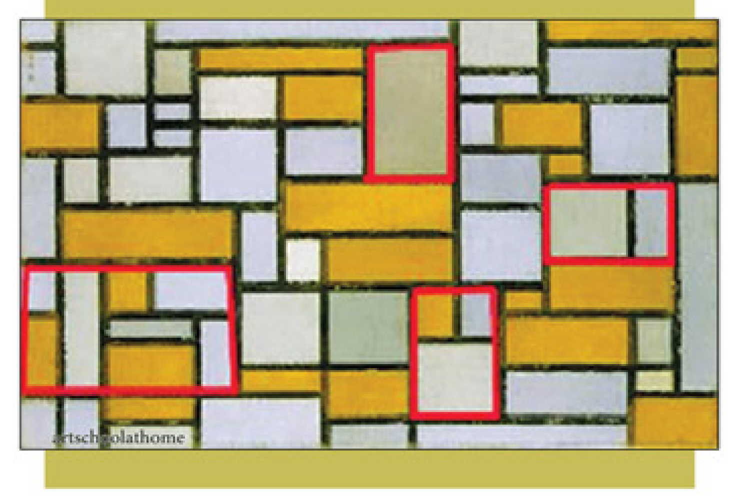
النصوع والتباين بين المناطق المضاءة والمعتمة بتحقيق شعور أكبر بالعمق الفراغي.

3. يتحدد اختيار الرسام للخامة التي يرسم عليها وفقاً للملمس الذي يريد له أن يظهر في عمله النهائي، وتتيح المدارس الفنية الحديثة للفنان مجالاً واسعاً لانتقاء المواد الطبيعية والصناعية التي تساعده على تشكيل عمله باستخدام تقنية اللصق "الكولاج" وتحقيق غايات نفسية وتعبيرية معينة. كما يتحدد اختيار أسلوب الرسم وضربات الفرشاة واتجاه حركتها بناء على الحالة النفسية التي يرغب في التعبير عنها، فالاكتفاء بضربات الفرشاة الكبيرة والسريعة يعفي المتلقي من الاهتمام بالتفاصيل ويوجه تركيزه إلى عناصر القوة التي يريدها الرسام، وهو ما نراه أيضاً في لوحة "رمبرانت" الثانية (أعلاه) حيث تُهمل ضرباته السريعة تفاصيل المكان والملابس، وتتوجه العين إلى وجه "رمبرانت" مباشرة.

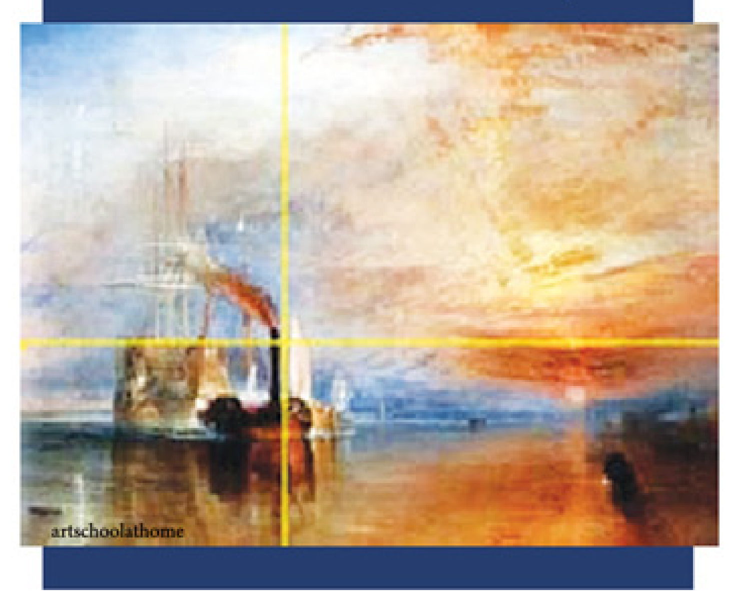
4. تعد قاعدة النسبة الذهبية من أهم مبادئ التكوين الجمالي للوحة [انظر فصل "من العين إلى الدماغ"]، فبعد اكتشافها على يد الإغريق ثم تطورها في القرن الثالث عشر بفضل فيبوناتشي؛ تمكن كبار الفنانين من معرفة أكثر النقاط قوة وجاذبية في لوحاتهم، حيث تميل عين الإنسان لاشعورياً إلى استحسان ما تراه في هذه المواقع على سطح اللوحة وتشعر بأنه يمثل موقع الثقل فيها.



بالرغم من التجريدية المفرطة في لوحات الفنان الفرنسي موندريان، فإن تقسيمه للأشكال المضلعة في لوحاته ليس عشوائياً، إذ يمكن أن نرى تطبيقه لقاعدة المتوسط الذهبي في المستطيلات المحددة باللون الأحمر.

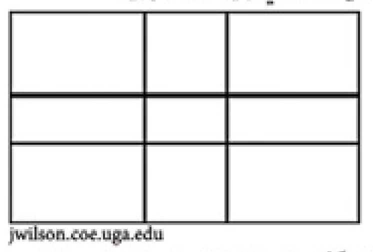


في هذه اللوحة البديعة للفنان "تيرنرTurner" يتحقق توازن اللوحة باختيار موضع السفينة عند تقاطع خط الثلث الطولي مع مثيله العرضي (المحددان باللون الأصفر).

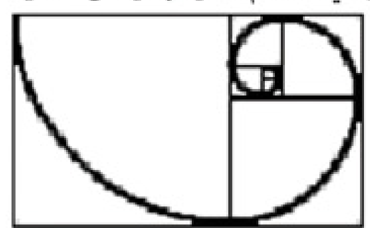


"أعطني بعض الأصباغ والفراشي وقماش الرسم، وسأعطيك ذهباً وفضة وياقوتاً ولؤلؤاً.. سأعطيك أعظم كنز وقعت عليه عينك".
جون هاغان

كان الفنان الإيطالي دافنشي من السباقين إلى تطبيق هذه القاعدة في لوحاته، ثم اشتهر كل من سلفادور دالي وموندريان في الاستفادة من قوة الصورة التي اكتسبتها لوحاتهم بفعل هذه القاعدة، وهي تقوم على تقسيم كل من طول وعرض اللوحة إلى ثلاثة أقسام، بحيث يحقق القسمان في الطرفين النسبة الذهبية قياساً إلى الطول والعرض، ثم تُرسم أربعة خطوط وفقاً لهذا التقسيم -الذي يسمى بالقطاع الذهبي Golden Section- لنحدد عند تقاطعها نقاط قوة اللوحة، ويمكن للرسام أن يضع عند أي من هذه النقاط الأربعة العناصر المهمة، ليلفت عين المتلقي إليها لاشعوريا.

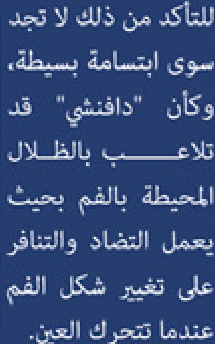


يمكن للرسام أيضاً أن يكتشف "الحلزون الذهبي" برسم ربع دائرة في القسم الأكبر الذي يتكون من تقسيم طول اللوحة وفقاً للنسبة الذهبية، ثم تشكيل امتداد لها في الأقسام التالية بما يحقق متتالية "فيبوناتشي" [انظر فصل "من العين إلى الدماغ"]، ويسمح رسم هذا الحلزون أيضاً بتوزيع مثالي لعناصر اللوحة.





أما المثلث الذهبي فيُرسم بتقاطع الخطوط المبينة في الصورة وفقاً للنسبة الذهبية نفسها، ويتيح هذا المثلث كذلك توزيعاً قوياً وجذاباً لعناصر اللوحة.

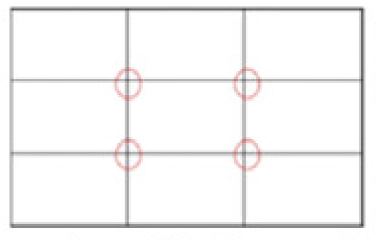


منذ نهاية الثلاثينيات؛ بدأ الفنان الهولندي "إيشر" Escher برسم لوحات تعتمد على خداع البصر دون اللجوء إلى التضاد والتنافر المستخدم في فن الأوب آرت، ثم بدأ بالاعتماد على الرياضيات لإتقان رسم أشكال هندسية يستحيل وجودها في الواقع، ففي لوحة "الشلال" يتلاعب "إيشر" في وضعية الأعمدة التي تحمل قنوات الماء حتى يختلط على المشاهد التمييز بين كونها صاعدة أو هابطة.



تعد ابتسامة المـــوناليزا الغامضة من أنجح تطبيقات الخداع البصري في الفن، فعندما تنظر إلى عينيها أو إلى جزء من شعرها تشعر بأن ابتسامتها صارت أعرض، وإذا نقلت عينك فجأة إلى فمها للتأكد من ذلك لا تجد سوى ابتسامة بسيطة، وكأن "دافنشي" قد تلاعـــب بالظـلال المحيطة بالفم بحيث يعمل التضاد والتنافر على تغيير شكل الفم عندما تتحرك العين.





بالإضافة إلى ما سبق؛ يطبق بعض الفنانين الكبار قاعدة أكثر بساطة لتحديد نقاط القوة في لوحاتهم، فيقسمون مساحة اللوحة إلى أثلاث متساوية في الطول والعرض، ومع أن هذا التقسيم لا يقوم على مبدأ النسبة الذهبية؛ فإن قاعدة الأثلاث تحقق أيضاً شرط الانسجام والتوازن.

5. يوظف الرسام قواعد المنظور الهندسي لإضفاء العمق على لوحته، وللفت الأنظار إلى العناصر المهمة مستفيداً من ظاهرة انقياد العين إلى مركز الخطوط الشعاعية، ففي لوحة "العشاء الأخير" للفنان المعروف "ليوناردو دافنشي" تشير الخطوط الشعاعية في السقف والجدران إلى نقطة التلاشي التي نجدها في مركز اللوحة حيث يجلس الشخص الذي يمثل المسيح عليه السلام.



6. من خلال الدراسة والتدريب المستمر يتقن الرسام المحترف توظيف الأثر النفسي للنقاط والخطوط والأشكال في قوة لوحته التعبيرية، فالنقطة هي أبسط عناصر التصميم لخلوها من الأبعاد والعمق، لكن موضعها في اللوحة قد يجعلها إما صاعدة أو هابطة أو متحركة أفقياً، كما يؤثر موضعها على أرضية اللوحة التي تبدو معلقة عندما تقيدها نقطة علوية، أو متأرجحة عندما ينزل موضعها عن المركز بقليل، ويمكن للنقاط المتجمعة أن تضفي طاقة كامنة وشعوراً بالحركة.

أما الخطوط فتقسم فراغ اللوحة إلى مساحات وأجزاء يحرص الرسام على إبقائها متوازنة دون تقسيمها بالتساوي الذي يوحي بالرتابة، ومع التحكم بصفات الخطوط من انحناء واستقامة وسماكة وتواز وتقاطع وميلان؛ ينقل الرسام للمتلقي الكثير من المعاني والأحاسيس.

وبالعودة إلى خصائص الأشكال الهندسية يمكن للرسام أيضاً استثمار قوة الشكل في التعبير البصري، وهو ما أتقنه رسامو المدارس التكعيبية والتجريدية والرمزية، حتى أصبح من الضروري استيعاب هذه الخصائص للتمكن من قراءة بعض أعمالهم.

بعد اكتشاف المنظور وأثره في واقعية اللوحة، انشغل بعض الرسامين منذ القرن الخامس عشر بصنع لوحات فنية لا يمكن فهمها بالعين المجردة، فهي تتطلب استخدام مرايا أسطوانية أو مخروطية أو النظر إليها من زاوية محددة، وسمي هذا الفن بمصطلح يوناني يعني إعادة التشكيل "Anamorphosis".

كان الهدف من رسم هذه اللوحات غالباً الإبهار والتسلية، وربما كانت لبعضها دوافع دينية وخصوصاً تلك التي تمثل صوراً لرجال الدين، وكأنها تحمل معاني روحية خلف ظاهرها المشوه، مثل بعض لوحات "نيسرون Niceron" و"مايجنان Maignan"، كما لا يبعد أن يحمل بعضها معاني شيطانية.



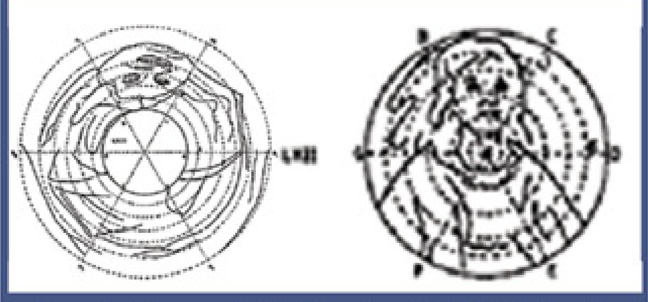


7. نجح الرسام "بيتر باول روبن" في خداع أبصار المتفرجين منذ عام 1612 عندما رسم سلماً يقطعه جسد أحد الرجال في لوحة النزول عن الصليب بحيث لا تدرك العين أن تتمة السلم في الأعلى تنحرف كثيراً عن نصفه السفلي، وهو ما يمكن التأكد منه باستخدام المسطرة. ومع أن العلم لا يقدم تفسيراً واضحاً لخدعة روبن القديمة؛ إلا أنه يعطينا فهماً أعمق للكثير من الظواهر المماثلة، وهي التي استغلها رسامو "الأوب آرت" منذ الخمسينيات لإبداع لوحاتهم الغريبة، بينما تتيح التكنولوجيا الحديثة لهواة فن الخداع البصري سهولة أكبر في إبداع أشكال أكثر تعقيداً.



في لوحة "السفراء" للرسام الألماني "هانس هولباين" نجد شكلاً غريباً في جزئها السفلي، وبعد استعمال مرآة أسطوانية نكتشف أنها جمجمة.

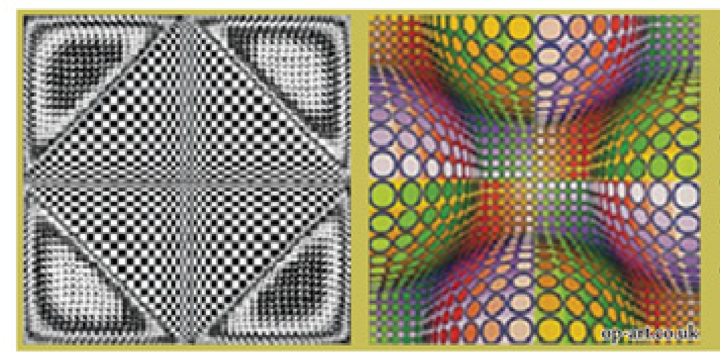
دراسة مفصلة لإحدى لوحات الفنان الفرنسي "نيسرون" من القرن السابع عشر، حيث يُنظر إليها بوضع مخروط معدني عاكس في الوسط.



لوحة حديثة للفنان "فيليب كومار" (1955) مع مرآة مخروطية في الوسط.



يقوم فن الأوب آرت على توظيف الأشكال الهندسية التجريدية بعيداً عن الرمزيات والعناصر العضوية، ويعمد إلى تكرارها بأنساق هندسية دقيقة، مع مراعاة اتزان الفراغات، والاستفادة من خصائص التضاد والتنافر بين الألوان (حسب مبادئ علم الألوان) وخصائص الإدراك البصري من تضاد الموضوع مع الخلفية والتشابه والتقارب والإغلاق، وقد تلعب العوامل النفسية للمتلقي دوراً في تفاعل مشاعره مع اللوحة.





الفصل الخامس

الصورة المجسمة

يتضمن تصنيفنا للصورة المجسمة أشكالاً عديدة ومتنوعة، من أهمها النحت والعمارة والتصميم الداخلي والديكور، إلى جانب المصنوعات التي أبدعها الإنسان على طول تاريخ الحضارة كصناعة الأواني والحُلي وقطع الأثاث، وصولاً إلى المنتجات الحديثة التي يبدعها مصممون متخصصون كالسيارات والمجوهرات والأجهزة الكهربائية.

الصورة المنحوتة

يؤرخ النقاد لظهور الفنون كلها بنحت التماثيل الأولى التي عرفتها الحضارة الإنسانية، مستثنين بذلك الأعمال البدائية التي لا تُصنف ضمن دائرة الفن، وإلا فإن الرسم والتلوين يتقدم على النحت إذا احتسبنا عمر أقدم الرسوم المكتشفة في الكهوف والبالغ 32 ألف سنة، بينما لا يزيد عمر أقدم المنحوتات المكتشفة عن 20 ألف سنة.

كانت التماثيل الأولى -التي وصلت إلينا- تمثل في معظمها أجساداً أنثوية، ضُخمت فيها أعضاء الخصوبة والحمل والإرضاع، وطُمست ملامح الوجه، أما الذكور فلم يجدوا طريقهم إلى التجسيد إلا نادراً، وقد أطلق المؤرخون الأوربيون على التماثيل الأنثوية -المكتشفة في أوربا والأردن وفلسطين وسوريا- اسم "فينوس" اعتقاداً بأنها كانت تمثل الإلهة الأنثوية الأولى في تاريخ البشر، وذلك مع انتقال الإنسان من الرعي إلى الزراعة في العصر الحجري الحديث حسب تفسيرهم، لكن البعض يفترض أنها كانت تُستخدم لأغراض سحرية بهدف إيذاء امرأة ما، كما يقترح آخرون أنها ليست سوى تجسيد لدوافع المتعة.

يعدّ فن التشكيل المجسم أكثر التصاقاً وتأثيراً في نفس الإنسان، منذ بدء تكون ملامح تمثاله الأول بين أصابعه وحتى يقف أمامه شامخاً ليخاطب حسه وبصره، حيث تتكامل فيه أقصى حالات المحاكاة للواقع بأبعاده الثلاث، ويبقى أثره في وجدانه لطول عمر خاماته الصلبة التي يصعب اندثارها بأثر المحو والبهتان.

وكلما خبت جذوة العقل والوحي في تاريخ الإنسان؛ كانت كفة الشيطان ترجح في دفعه مرة بعد أخرى إلى الصخور والمعادن والأخشاب ليُعمل فيها فنه وجهده، ويصور منها معبوداته المحسوسة، فتبقى بين يديه وعلى مرأى عينه منتصبة على الأرض لا مفارقة لعالمه، ثم يقيم حولها فلسفته ويطلق من خلالها تأويلاته للحياة وأسرارها.

تفترض الدراسات العلمانية تطور مفهوم المعبود الوثني من القوى الطبيعية إلى الطوطم (من الحيوان والنبات) إلى الأسلاف، بينما يذكر مفسرو القرآن الكريم أن الوثنية الأولى بدأت بتحريض شيطاني على هيئة تقديس للأسلاف قبل بعثة نوح عليه السلام، ثم ابتدعت أقوام أخرى وثنياتها في القمر والشمس والطوطم. وتبدو قوة الصورة المجسمة حاضرة في معظم هذه المراحل والمعتقدات، ســــواء في استرجاع ذكرى الأموات بإعادة تجسيدهم، أو في السيطرة على العقول بتجسيد المعبودات في هيئة محسوسة.

عُثر على أقدم المنحوتات المعروفة حتى الآن في منطقة ويلندورف النمساوية، وهو تمثال تجريدي على هيئة أنثى بدون ملامح ولا يتعدى طوله 11 سم، ويُرجح أن يكون ذا معنى خرافي أو غرض سحري، ويعود عمره إلى نحو 20 ألف سنة.

وقد عُثر لاحقاً على منحوتات أخرى تمثل حيوانات الصيد دون أن تظهر ملامح وجوهها، وهي تتشابه كثيراً مع تماثيل الفودو السحرية التي ما زالت مستخدمة حتى اليوم، إذ كان الساحر يستخدمها على الأرجح لإضعاف قوة الحيوان، ثم ينطلق الصيادون للنيل منه برماحهم، ولعل ضعف الاهتمام بالجانب الفني في هذه الأعمال كان سبباً في استثنائها من التأريخ في فن النحت لدى بعض المؤرخين.

تطلــق كلمة تمثال على كل صورة مجسمة، أما وصف الصنم فيطلق على ما خصص منها للعبادة، وقد يسمى الصنم وثناً إن كان مصنوعاً من الحجارة فقط دون غيرها.

العراق

مع تشكل الحضارات المدينية الكبرى بأرض العراق في الألف الرابعة قبل الميلاد؛ بدأت الوثنية باتخاذ طابعها المؤسسي المتواطئ مع السلطة، فازدهرت في العاصمة السومرية "أور" -بالقرب من البصرة حالياً- صناعة التماثيل لعبادة إله القمر "نانا" Nanna، حيث بنى له الملك "أورنامو" معابد هائلة وأوكل إلى الكهنة مهمة رعايتها وبهرجتها، فتفنن السومريون في فن النحت الواقعي ذي الملامح الحيوية، وأبدعوا أيضاً في فن النحت البارز على اللوحات الحجرية التي تصور أساطيرهم الدينية وبطولاتهم العسكرية.

وقد نقل لنا القرآن الكريم محاولة النبي إبراهيم عليه الســلام -الذي

طوطم في مستعمرة كولومبيا البريطانية غرب كندا

يُعتقد أنه عاش في أور- إقناع قومه بعدم جدوى هذه العبادة، لكن مصلحة الطغاة في الإبقاء على النظام الطبقي الوثني وقفت حائلاً دون الاستجابة لدعوته، فقام بتحطيمها.


Wikimedia Commons
الثور المجنح من مقدسات الآشوريين

اقتبست حضارات بلاد الرافدين من السومريين الكثير من مظاهر المدنية، فنهضت قوى أخرى على يد البابليين والعموريين والأكاديين، واتخذ كل ملك لشعبه معبوداً يتشكل في صورة مجسمة ويُقدس في المعابد برعاية الكهنة لتكريس النظام العبودي، وكان الآشوريون هم آخر حمَلة الحضارة في تلك المنطقة التي زالت دولها سنة 612 ق.م.

مصر

لم توظف قوة الصورة المجسمة في أي من الحضارات القديمة بطريقة تضاهي حضارة مصر القديمة، فإلى جانب دورها في تجسيد المعبودات المقدسة في المعابد؛ كان بعض الناس من العامة يدفنون مع أمواتهم تماثيل على هيئاتهم كي تتعرف الروح إليهم من خلالها بعد عودتها إلى القبر، لذا أولى المصريون فن النحت اهتماماً بالغاً، وطوروا تقنيات تقطيع الصخور الرملية والجيرية من مقالعها ثم نقلها ونحتها وصقلها وتلوينها، كما صوروا الكثير من تفاصيل حياتهم اليومية من الزرع والحصاد وإعداد الطعام وركوب القوارب في النيل وبناء الأهرام والمعابد.

ومع انتشار ظاهرة النحت بين جميع طبقات الشعب؛ أصدر الملك "خوفو" قراراً بمنع نحت التماثيل للأفراد وحصرها في الملوك والآلهة، وكأنه أراد بذلك احتكار قوة الصورة لنفسه، فكان جنوده يفتشون عن أي تمثال في بيوت الناس لتحطيمه.

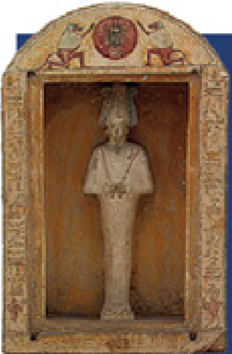
ويبدو أن ملوك مصر كانوا على دراية بدور الحجم في مضاعفة قوة الصورة وهيبتها في النفوس، فصنعوا تماثيل عملاقة ما زالت تقف شامخة حتى اليوم، ومن أهمها تمثال رمسيس الثاني في معبد "أبو سمبل" الذي يبلغ ارتفاعه عشرين متراً، وتمثال "أبو الهول" الذي يماثله في الارتفاع مع طول يزيد على ثلاثة وسبعين متراً.

وما زالت نظريات المؤرخين غير مؤكدة بشأن نسبة وجه "أبو الهول" إلى أحد ملوك مصر، وكذلك بشأن الهدف من نحته في ذلك الموقع بين أهرام الجيزة وعلى تلك الهيئة، لكن الراجح أنه اكتسب مكانة في نفوس المصريين فأقيمت له الشعائر، ووُضع بين يديه ملوكٌ لاحقون لوحات تصف أحلامهم.


Wikimedia Commons
أبو الهول وهرم خفرع في الجيزة

ونظراً لتشبع أهل مصر بثقافة الوثنية في ذلك العصر؛ لم يقتنع الكثيرون بالآيات التي جاء بها النبي موسى عليه السلام بالرغم من إيمان السحرة أنفسهم بصدقه. وما أن نجى موسى وبنو إسرائيل من بطش فرعون بعد معجزة انفلاق البحر، حتى عاد الكثير من الإسرائيليين أنفسهم إلى الوثنية خلال أيام من غياب نبيهم الذي ذهب إلى لقاء الله، فعاد إليهم مغضباً ليجدهم يعبدون عجلاً من ذهب، ومع أنه أحرق هذا التمثال ورمى رماده في البحر ليريهم عجزه بأعينهم؛ فقد تشربت قلوبهم عبادة الصور إلى درجة حرمانهم من دخول فلسطين أربعين سنة.

كانت التماثيل تُحفظ ضمن حاويات حجرية تسمى بالنواويس لحمايتها من الانتهاك الدنيوي وتزيد من هيبتها وتُحيطها بالرموز، فتوضع الأصنام الكبرى في نواويس إلهية تجسد عرش المعبود المفارق للمادة وكأنها بمثابة مقره على الأرض، أما التماثيل الملكية فكانت توضع بعد موت الملك في نواويس خاصة بالمقبرة أو الهرم.


تمثال للإله المصري أوزيريس ضمن ناووس حجري

تدرجت مراتب الحكام السومريين من مرتبة الكهنة إلى أبناء الآلهة، بل كان بعضهم يُرفع إلى مصاف الآلهة نفسها بعد موتهم، وكانت المعابد الضخمة والتماثيل المبهرة من أهم عوامل توطيد هذا الحكم العبودي، حيث كان المجتمع السومري يتكون من ثلاث طبقات، تأتي الطبقة الحاكمة على رأسها، ثم تليها طبقة الأحرار من الجيش والنبلاء والكهنة، وتتشكل الرعية من الفقراء الأحرار والعبيد.

تداخل الفن في مصر مع الوثنية والسحر وعبادة الشيطان، إذ نقل لنا العديد من التماثيل المحفوظة نقوشاً تمثل طلاسم سحرية، كما ترك نحات أحد المدافن عند مدخله وصفاً شخصياً يقول فيه: "إني أدرك سر الأقوال الربانية وأصول الشعائر الاحتفالية، لقد مارست كل سحر فأنا سيد الأسرار، وإني أشاهد الإله "رع" في تجليه".

أفريقيا

بالرغم من التقدم المبكر لفن النحت المصري؛ لم تحفظ لنا القبائل الأفريقية الأخرى الكثير من منحوتاتها البرونزية والطينية التي تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، فكان معظمها يُنحت من الخشب ولا يعمر طويلاً، غير أنها تميزت بالتجريد والتلوين واستخدام الكثير من المكونات التزيينية كالجلود والقرون والخرز والعظام، كما اكتسبت الأقنعة الخشبية برموزها المخيفة والمعقدة قوة نفسية كبيرة في نفوس العوام لارتباطها بالشعائر الاحتفالية والسحرية وما يرافقها من تقديم القرابين والرقص على إيقاع الطبول.

تقدم عقيدة الفودو Voodoo الأفريقية نموذجاً محيراً لتداخل الدين بالخرافة والسحر، خصوصاً مع غياب التدوين والتأريخ مما يزيد من صعوبة تتبع أصولها، فهي تحفظ الكثير من الملامح الدينية الموروثة عن التوراة ووحدانية الإله، غير أنها تشتهر اليوم بتجذر السحر في عمق عقيدتها كالذي نراه مجسدًا في تماثيل الشمع التي يغرز فيها السحرة بعض الدبابيس لإيذاء من تمثلهم. وفي ظل استخفاف العقل العلماني الغربي بالقوى السحرية فإن وسائل الإعلام لم تُعط هذه التماثيل دوراً أكبر من كونها مجرد أدوات لأفلام الرعب في هوليود، وذلك بالرغم من انتشار هذا النوع من السحر في الولايات الجنوبية والوسطى من أمريكا عن طريق السكان الأصليين والسود والكاريبيين.


Wikimedia Commons

تمثال لعقيدة الفودو في دولة بنين بغرب أفريقيا

جنوب وشرق آسيا

ازدهرت الحضارة البوذية في وادي السند بدءًا من القرن السادس قبل الميلاد، وترك لنا النحاتون شرحاً مفصلاً لحياة وتعاليم بوذا على البوابات الحجرية والأبراج المقببة، واستمرت هذه العبادة إلى أن بدأت الوثنية الهندوسية بالاكتساح في القرن السادس الميلادي، فانتشرت تماثيل "شيفا" الخشبية بأذرعه المتعددة وهو يدوس قزم الشر بقدمه أو يتوسط حلقة من النار.

انتقلت البوذية من شمال الهند إلى الصين وكوريا حاملة فنونها، لكن جذور النحت الصيني سبقت البوذية بألفي عام قبل الميلاد، منذ حضورها المبكر في الأواني الجنائزية الملونة، ثم صُدر هذا الفن إلى اليابان في الفترة الواقعة ما بين القرنين الخامس والثامن الميلاديين، وبلغ ذروته فيما بين القرنين التاسع والثاني عشر، حيث اكتسب النحاتون قوة اقتصادية ومكانة اجتماعية مرموقة، وظلت أعمالهم محصورة في نطاق تماثيل المعابد الخشبية والبرونزية مع إدخال بعض التحسينات في الألوان والتطعيم بالكريستال.

في عام 1947؛ اكتشف بعض الفلاحين بالصدفة ما يعد "الأعجوبة الثامنة للعالم القديم"، ففي القرن الثالث قبل الميلاد أمر الإمبراطور الصيني "تشين شي هوانغ" بنحت جيش كامل من تماثيل الجنود الفخارية الصغيرة، اكتُشف منها حتى الآن ما يزيد عن 7000 جندي بصحبة أكثر من 600 حصان و100 مركب حربي، إذ يبدو أن قوة الصورة المجسمة قد بلغت لدى البعض حد الاعتقاد بقدرتها الحقيقية على حراسة مقبرة الإمبراطور!



أوربا

في منتصف القرن السابع قبل الميلاد؛ بدأ الإغريق بالتوسع نحو غرب آسيا وتبادل العلاقات التجارية مع مصر، ونتيجة لهذا الاحتكاك تسربت إليهم بعض الأساطير محملة بفن النحت، وأصبح في اليونان مثيل للإله المصري أوزيريس متخذاً اسم ديونسيوس، ثم بدأ النحاتون المحليون بتقليد معلميهم المصريين في النحت على الأعمدة، وسرعان ما طوروا مدرستهم الخاصة في أيونيا وأثينا وتمردوا على التمثيل التقليدي والمتناظر للجسد، كما بنوا علاقة جديدة مع الجسد البشري الذي أصبح في فلسفتهم المثل الأعلى للجمال، فانطلقوا لتصوير الآلهة على هيئة شباب عراة في غاية الوسامة والفتوة، أو في صور شابات يمسكن أطراف ثيابهن بتجسيد مفعم بالإثارة.

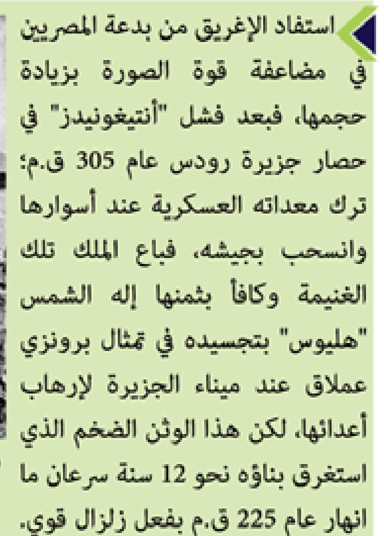
تميزت أعمال الإغريق بواقعيتها الشديدة واهتمامها بأدق التفاصيل، فما زالت تماثيل فلاسفة وشعراء وقادة اليونان تبوح لنا بما كانت عليه ملامحهم وتصفيف شعرهم ولحاهم وحتى تجاعيد ثيابهم بدقة ملفتة، وربما بالغوا أيضاً في إظهار جمالهم على نحو غير واقعي سعياً وراء الكمال.

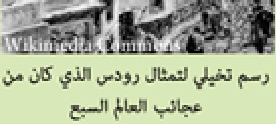
ومع تفكك الدويلات اليونانية إثر صراعاتها الداخلية؛ نقل الإغريق مدرستهم في النحت الواقعي إلى روما والإسكندرية، ثم بدأ الرومان بالتراجع التدريجي عن المثالية اليونانية والميل إلى الرمزية والتبسيط، وعندما اعتنقت روما الديانة المسيحية تبنت الكنيسة هذا الفن، ووظفته دينياً في تصوير قصص الإنجيل وعلى رأسها ولادة و"صلب" المسيح عليه السلام، وخلال القرون الوسطى انتشرت التماثيل التي تصور المسيح ومريم العذراء والملائكة وكبار رجال الدين في كافة أنحاء أوربا وآسيا الصغرى، لكنها مالت إلى المزيد من التبسيط والاهتمام بالرسم أكثر من النحت.

الحضارة الإسلامية

استلم المسلمون شعلة الحضارة في منتصف القرن السابع وانتقلوا بها أشواطاً بعيدة، فبالرغم من تحريم الإسلام القاطع لنحت التماثيل سواء للعبادة أو للزينة؛ لم يقف الحظر حائلاً دون نبوغ فنون النقش والنحت بعيداً عن مواطن التحريم، فأبدع الفنانون في زخرفة المباني والمنابر والمحاريب والمشربيات والأبواب والصناديق والخزفيات وكافة أشكال الأثاث، وكانت لكل بلد إسلامي مدرسته الفنية الخاصة بجذورها القديمة وروحها الإسلامية المتجددة.

ومع دخول المسلمين ميدان المنافسة مع الحضارات السابقة والمعاصرة طوال القرون الوسطى؛ اهتم الخلفاء والولاة بتزيين الجوامع والمعالم الحضارية بكافة أشكال الفنون، فكان لقوة الصورة المجسمة دورها في تزيين الجوامع الكبرى بالفوانيس والشماعد



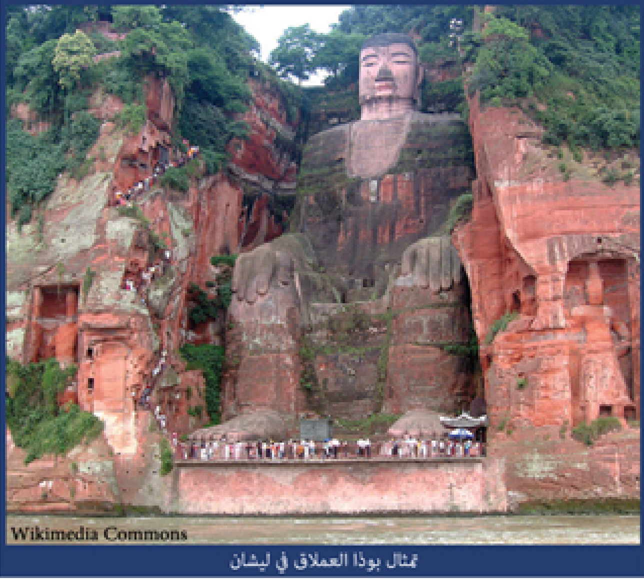


رسم تخيلي لتمثال رودس الذي كان من عجائب العالم السبع

استفاد الإغريق من بدعة المصريين في مضاعفة قوة الصورة بزيادة حجمها، فبعد فشل "أنتيغونيدز" في حصار جزيرة رودس عام 305 ق.م؛ ترك معداته العسكرية عند أسوارها وانسحب بجيشه، فباع الملك تلك الغنيمة وكافأ بثمنها إله الشمس "هليوس" بتجسيده في تمثال برونزي عملاق عند ميناء الجزيرة لإرهاب أعدائها، لكن هذا الوثن الضخم الذي استغرق بناؤه نحو 12 سنة سرعان ما انهار عام 225 ق.م بفعل زلزال قوي.

ويبدو أن سحر الصورة العملاقة لم يأت دائماً بالنتيجة ذاتها، فوفقاً لأسطورة حرب طروادة؛ تظاهر الإغريق بالانسحاب عن أسوارها بعد حصار دام عشر سنوات، وتركوا وراءهم حصاناً خشبياً عملاقاً اختبأ بداخله خيرة المقاتلين، فحسبه الطرواديون هدية سلام وأدخلوه إلى المدينة في احتفال مهيب، وعندما نال السُكر من السكان خرج المقاتلون وفتحوا أبواب المدينة ليدخل الجيش ويفتك بطروادة، فكان وراء قوة الصورة المجسدة في الحصان خدعة تُضرب بها الأمثال.

مع توغل الإسكندر الأكبر في وسط آسيا؛ تأثر البوذيون بأساليب النحت الإغريقي، وأخذت تماثيل بوذا بالتضخم في القرون الوسطى حتى ناهزت بحجمها تماثيل مصر ورودس، فوصل ارتفاعها في باميان الأفغانية إلى خمسة وخمسين متراً، بينما ناهز ارتفاع تمثال ليشان الصينية من القرن التاسع السبعين متراً.



تمثال بوذا العملاق في ليشان

والتنانير (الثريات) وكافة التحف النحاسية والخشبية المزخرفة والمطعمة بالذهب والفضة والعاج والصدف، ويعد العصر المملوكي من أكثر العصور الإسلامية غزارة وتنوعاً في إبداع هذه التحف، حيث تحرص أعظم المتاحف في أوربا وأمريكا على اقتناء كنوزه.

إناء مملوكي زجاجي
محفوظ بمتحف ميتروبوليتان في نيويورك

ومن الجدير بالذكر أن الوعد الإلهي بحفظ الوحي المنزل على النبي محمد صلى الله عليه وسلم من الضياع والتحريف، دون غيره من رسالات الأنبياء السابقين، لم يتضمن وعدا بعدم انشقاق الكثير من الفرق عنه. فالحفظ قائم ببقاء الأصل، والابتداع ممكن ومتجسد بظهور عشرات الفرق التي خرج كثير منها عن دائرة الإسلام.

ويبدو أثر الوثنيات السابقة على الإسلام واضحا في بعض الفرق الصوفية والباطنية، حيث استعادت قوة الصورة حضورها في هيئة الأضرحة المنسوبة لبعض الأولياء، وفي القباب المقامة على كثير منها، كما تتجسد قوة الصورة في أيقونات التمائم التي تتخذ أشكالا عدة، وفي الحجارة الطينية التي تسجد عليها جباه الشيعة، وفي تماثيل البُراق الصغيرة التي تُباع في بعض مناطق الهند وإيران وشرق آسيا.



تمثال خشبي للبُراق صُنع في إندونيسيا وهو محفوظ بمتحف جونسون التابع لجامعة كورنيل في نيويورك

العصر الحديث

مع بدء انتقال شعلة الحضارة إلى يد الأوربيين؛ أعاد نحاتو عصر النهضة تراث الإغريق الواقعي في فلورنسا الإيطالية، وذلك عبر استعارة مفهوم الكمال الإغريقي لأجساد الآلهة وتطبيقه في أجساد الأنبياء والمسيح، فنحت مايكل أنجلو تمثالاً عارياً للنبي داوود عليه السلام في القرن الخامس عشر، ثم نحت رافاييل تمثالاً مشابهاً، واستعاد فن النحت حيويته مجدداً تحت رعاية الكنيسة التي أحكمت قبضتها بمحاكم التفتيش لمقاومة التمرد البروتستانتي (الإصلاحي)، وكان الفن أحد وسائل الدعاية الدينية لإبهار الناس مع تحول الكنائس والأديرة إلى ما يشبه المتاحف والقصور لشدة البذخ.

تحول معظم اهتمام النحاتين في نهاية عصر النهضة وبدء مرحلة الباروك والروكوكو إلى زخرفة المباني الفارهة، حتى تحول بعضها إلى تحف فنية عملاقة ما زالت تثير دهشة السواح في المدن الأوربية الكبرى، واستمر التراجع في دور النحت قياساً إلى الرسم حتى أواخر القرن التاسع عشر؛ عندما أطلق الفنان رودان ثورة النحت الحديث الذي تراجع فيه دور الجسد البشري عن مركز الصدارة، فأعاد تشكيل الواقع بتكوينات تجريدية وانطباعية وتكعيبية، مما أغرى كبار الرسامين في القرن العشرين بإطلاق العنان لإبداعهم في التشكيل المجسم مثل بيكاسو وماتيس ودالي.

أما فنانو ما بعد الحداثة فوجد بعضهم في النحت فرصتهم للعبث، فكان مارسيل دوشامب يختار من منتجات المصانع ما يشاء ليوقع عليها بصفتها عملاً فنياً، حتى لو كانت مجرد عجلة تنتصب على كرسي، كما اختار مِبولة ووقع عليها باسم مستعار وأرسلها إلى أحد معارض نيويورك على أنها "نافورة"، ومع أن لجنة المعرض رفضتها فقد أصبحت أيقونة لما سمي بالفن المفهومي، وكتب أحد النقاد يبرر هذا العمل بأنه من غير المهم أن يبدع الفنان عمله الفني بيده بل يكفي أن يختاره ويقدمه تحت عنوان جديد محرضاً على إعادة التفكير به.

من جهة أخرى، انطلق فن النحت منذ خمسينيات القرن العشرين ليلاحق عيون الناس في كل مكان، فبينما تبقى اللوحات الفنية حبيسة الجدران؛ تتسابق المدن العصرية اليوم إلى تزيين

شوارعها وساحاتها ومرافقها العامة بكافة أشكال النحت، لِما تحمله من قيم وطنية وتاريخية وجمالية، ولما تتمتع به لغة التجسيم من قوة تعبيرية وحساسية مفرطة، حتى ارتبطت هوية بعض المدن بما تزهو به من مجسمات جمالية، ومن الأمثلة العصرية المهمة على ذلك تمثال "شيكاغو بيكاسو" الذي أهداه بيكاسو إلى سكان مدينة شيكاغو رافضاً تقاضي أجره البالغ مئة ألف دولار، وتاركاً لزواره في إحدى ساحات المدينة مهمة التفكر في رمزيته.



Wikimedia Commons
مجسم Chicago Picasso

أتاحت التقنية الحديثة خيارات واسعة لتطوير فن النحت، حتى تلاشت الحدود بين النحت والرسم فأبدع البعض أعمالاً من القماش والخشب والمعادن ثم قاموا بالرسم عليها أو تلوينها، كما سمحت آلات الحفر والثقب وتشكيل المعادن باختصار الوقت والجهد. ولم تعد الخامات التقليدية تحد من إبداع الفنان، فالنحات المعاصر يستفيد من كل شيء لإنجاز مجسماته، كاستخدام البلاستك واللدائن والبوليمرات والزجاج، وحتى المخلفات وقطع الخردة.

ونتيجة لهذا التنوع المتحرر من كل القيود؛ نشأت أشكال عصرية عديدة للنحت وباتت لها معارضها وأساتذتها، مثل النحت على الجليد الذي يجد رواجاً في كندا والدول الإسكندنافية، والنحت البيئي الذي يتشكل بالأشجار والنباتات والصخور، والنحت الرملي الشائع على الشواطئ، ونحت قطع "الليغو" Lego المخصصة للعب الأطفال، كما يصنف البعض صناعة الدمى كأحد فروع فن النحت، إذ تقام للدمى اليابانية العريقة معارض عالمية تبهر الزوار بدقتها المتناهية، كما تجذب الدمى الروبوتية ذات التقنية المتقدمة اهتمام شباب هذا الجيل بوصفها تماثيل العصر الحديث.

الصورة المعمارية

العمارة في العصور القديمة

لا يمكن فصل النحت عن العمارة من حيث خروجهما من رحم الفن ونموهما جنباً إلى جنب في كنف الحضارة، فمنذ اكتشاف الإنسان قوة

يمكننا فهم الانقلاب الجذري في مفهوم الفن الحديث من زاوية انفتاح الوعي على نوافذ جديدة، فالفن الذي كان مقتصرا على الطبقة المخملية وحبيس قصور النبلاء لم يكن معنيا في معظم الأحيان بتصوير الواقع بقدر الحرص على تجميله. لكن انفتاح العالم كله اليوم على وسائل الإعلام التي تنقل باستمرار صور الكوارث والمجاعات وضحايا الحروب لم تترك لنا فرصة التعامي عن الوجه القبيح للعالم، وذلك بالرغم من حرص الإعلام الغربي على تصفية معظم الأخبار والصور التي يعرضها وبالتوازي مع اجتهاد هوليود على الإغراق بوسائل الترفيه المنوّم.

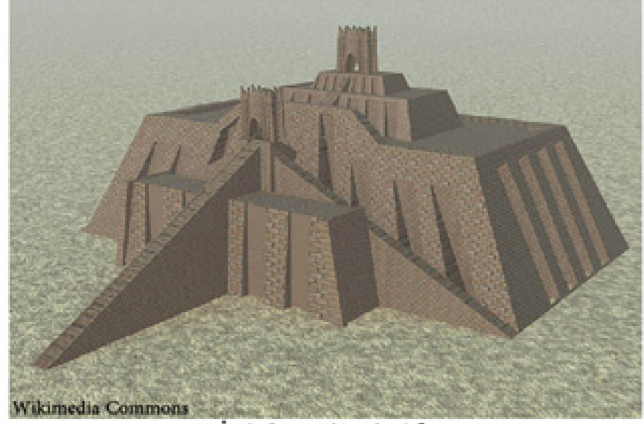
وأمام هذا الواقع، لا يجد الكثير من الفنانين بدأ من استلهام "قبح" العالم في أعمالهم الفنية التي لم تعد معنية بالجمال، بل يحرص أكثرهم شهرة على تقديم أعمال صادمة وخارجة عن المألوف لحث الناس على التفكير والتأمل.

في عام 2007 رسمت الفنانة الكولومبية دوريس سالسيدو صدعا أرضيا بطول 167 مترا في قاعة بلندن، واختبرت بها ردود فعل الناس، وكانت تهدف إلى التعبير عن الشقوق الاجتماعية والنفسية التي تصطنعها الحدود السياسية الفاصلة بين شعوب الأرض، وما ينتج عنها من تمييز عنصري.


Wikimedia Commons

الصورة المجسمة في التمثال؛ بدأت العمارة بالتمرد على وظيفتها التقليدية في الاقتصار على توفير المأوى، واكتسبت سحراً مضاعفاً بتكييف الفضاء وتشكيله في صروح ذات وظائف متعددة، وربما كانت البداية -وفقاً للتاريخ المعروف- مع الهياكل الصغيرة التي بُنيت لعبادة الأم الكبرى وابنها الثور في سهل قونية جنوب تركيا، وذلك في أواخر العصر الحجري الحديث، ثم تطور الأمر مع تشكل المدن الأولى في فلسطين والعراق، حيث ينقسم المجتمع إلى طبقات تراتبية وفق نظام عبودي، ويكتسب الحاكم شرعية سلطته من نسبه الإلهي المزعوم، فتغدو قوة الصورة الكامنة في الهياكل المعمارية العملاقة والمترفة أبلغ اللغات للتعبير عن لسان التسلط.

بنى الملوك السومريون أبراجاً مهيبة للمعابد سميت بالزقورات، وكان أعظمها زقورة "أور" التي بناها الملك "أورنامو" سنة 2100 قبل الميلاد لعبادة إله القمر، بارتفاع بلغ سبعين قدماً على طبقات ثلاث، ويعلوها معبد صغير في القمة تُمارَس فيه الشعائر الوثنية والسحرية بعيداً عن عيون الرعاع المأخوذين بهيبة الصورة.



تشكيل حاسوبي لإحدى زقورات أور



مجسم لبوابة بابل في متحف برلين

ترافق هذا التزاوج بين نحت الأصنام المعبودة وعمارة المعابد والهياكل المترفة في معظم العصور القديمة، ومن أشهرها وأكـــثرها



يقدم الفنان البريطاني داميان هيرست أعمالا فنية صادمة في سياق بحثه عن سر الموت، حيث تمتلئ معارضه بالحيوانات المحنطة والمحفوظة داخل حاويات زجاجية ضخمة، كما يحرص أحيانا على أن يقطع بعض حيواناته لعرض ما بداخلها، ويقدم في نماذج أخرى أعمالا مكونة من أجساد الحشرات وأعقاب السجائر وكبسولات الدواء، أو حتى جماجم الموتى المرصعة بالماس.

في عام 1968 افتتحت شركة الألعاب الدانمركية "ليغو" مدينة "ليغولاند" التي تعد الموقع السياحي الثاني في الدانمرك، وهي منتزه يمتد على مساحة عشرة هكتارات ويضم مجسمات مصغرة للكثير من مباني ومرافئ وقصور الدانمرك إلى جانب بعض أشهر المعالم الحضارية الأخرى في العالم، وقد تم بناؤها جميعاً من قطع الليغو الصغيرة التي يلعب بها الأطفال، ونظراً لنجاح المشروع افتُتحت مدن أخرى مشابهة في كل من هولندا وبريطانيا والولايات المتحدة.



مدينة ليغولاند في هولندا

قدم لنا القدماء في المراحل السابقة على التاريخ المدون أول شاهد معماري بدائي في سهل ساليرس الإنجليزي، بتوظيفهم مبدأ استناد الحجر الأفقي (عتبة) على حجرين رأسيين (عمود) لتشييد صرح معماري عملاق على شكل دائرة، وما زالت بقايا هذا البناء الذي أطلق عليه اسم Stone Henge تثير الكثير من التساؤلات بشأن سبب وأسلوب بنائها، حيث لم تكن الكتابة قد اختُرعت بعد.

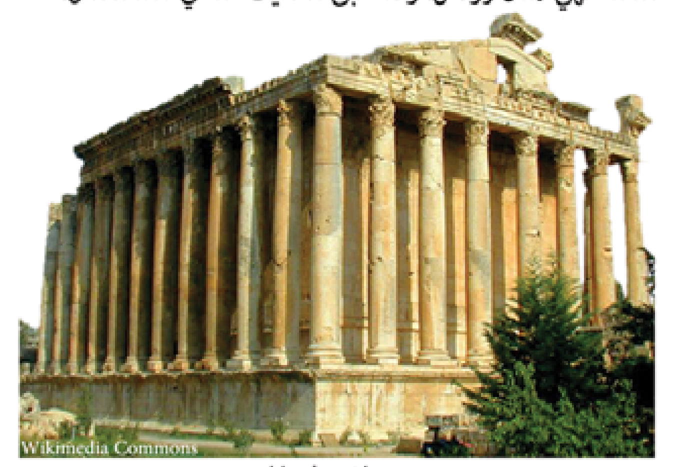
ضخامة وترفاً المعابد المصرية، فكان بعضها يبنى لتقديس الآلهة المجسمة مثل الكرنك وأبو سمبل، وبعضها الآخر خُصص لتقديس الملك نفسه وإقامة شعائر جنازته مثل معبد حتشبسوت.

أما الإغريق فعمروا ثلاثة من عجائب العالم السبع، إذ أنجز المعماري كريسفرون في منتصف القرن السادس قبل الميلاد معبد الإلهة "آرتميس" في إفسوس الواقعة حالياً في تركيا، وصممه على مساحة مستطيلة ينتصب فيها 127 عموداً رخامياً بارتفاع 12 متراً ويعلوها سقف خشبي يميل على هيئة مثلث.



نموذج حديث للمعبد المدمر موجود حاليا في حديقة ميني تورك بإسطنبول

وبعد أن صدّق الناس أسطورة انتصار الإله "زيوس" مع إخوته على أبيهم الجبار "كرونوس" وتخليص العالم من شر الجبابرة؛ قرر مجلس الأولمبيا في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد تكريس عبودية الشعب ببناء معبد هائل يضم تمثال "زيوس" الذي أصبح في المخيال الشعبي كبير الآلهة، فتعمد النحات اليوناني الشهير فيدياس ملء المعبد بجسد التمثال العملاق ليبدو أكثر هيبة، حتى كاد رأسه يلامس السقف بارتفاع يبلغ نحو عشرين متراً، كما كسى جسده بصفائح من العاج وألبسه عباءة من الذهب الخالص، ليحقق نوعاً من التضاد اللوني المبهر مع القاعدة المبنية من الرخام الأسود. أما الأعجوبة الثالثة فهي تمثال رودس، وقد سبق الحديث عنه في هذا الفصل.



معبد باخوس في بعلبك

لم يختلف الأمر كثيراً في بلاد الرومان؛ إذ بنوا معابد لا تقل هيبة لعبادة الكواكب، وكان أضخمها معبد الإله "جوبيتر" (المشتري) في مدينة "هليوبولس" (بعلبك) بلبنان، والذي جاوره معبدان آخران لعبادة "فينوس" (الزُهرة) و"باخوس" إلى جانب معبد رابع على أحد التلال لعبادة "ميركوري" (عطارد)، حيث أراد الأباطرة استعراض قوتهم في عملية بناء دامت لأكثر من ثلاثمئة عام واستمرت إلى ما بعد ميلاد المسيح عليه السلام.

أما عنايتهم بالقصور فبلغت ذروتها في عصر الإمبراطور الشاب نيرون، الذي بنى قصراً هائلاً تقارب مساحته الخمسمئة ألف متر مربع بحدائقه الغناء وتماثيله الرخامية الباهرة، لكن روعة بنائه لم تقف حائلاً دون ألسنة اللهب التي التهمت روما في حريق هائل يُعتقد أن نيرون افتعله بنفسه، فأقام من بعده دوميسيان قصراً منيفاً في الموقع ذاته، ثم نقل سبتيموس قصره إلى التلال المحيطة بروما.

ولتجسيد انتصاراتهم وإنجازاتهم؛ ترك كبار أباطرة روما نُصباً تذكارية عملاقة ما زال بعضها يروي حكايته حتى الآن، مثل عمود تراجان الذي نُقشت عليه تماثيل بارزة لألفين وخمسمئة محارب في شريط حلزوني، حيث تحكي بالصورة المجسمة حروب تراجان في رومانيا، أما أقواس النصر فأنشئت لاستقبال جيوش الفاتحين وتخليد ذكراهم على جدرانها ذات التماثيل البارزة؛ مثل قوس سبتيموس سيفيروس وقوس قسطنطين.

ومع كل هذا النضج الحضاري والفني الذي جعل تاريخ روما حلقة وصل بين العصرين القديم والأوسط؛ لم تعد قوة الصورة تقتصر على دور العبادة وقصور الحكم فحسب، بل أبهر أباطرة روما رعاياهم أيضاً بالعمارة الدنيوية، فشيدوا المدرجات والمسارح العملاقة في معظم المدن الكبرى التي احتلوها، ويعد مدرج الكولوسيوم الذي ما زال قائماً في روما من أشهر المدرجات التي تقام فيها مباريات المصارعة وترفيه الناس بقتل الأسرى والمحكومين بالإعدام، أما المسارح فما زال يشهد على روعتها مسرح بصرى العملاق في جنوب سورية بمدرجاته التي تتسع لخمسة عشر ألف متفرج، إلى جانب مسرح مارشيليوس في روما ومسارح جرش وقرطاج.

ونظراً لقداسة وألوهية الكثير من الملوك في العصور القديمة؛ أولت الطبقة الحاكمة عناية بالغة بمدافن وأضرحة ملوكها، حتى نافس بعضها بضخامته وزخارفه المعابد نفسها، فتفنن السومريون في بناء المدافن الملكية في أور، وأذهل المصريون العالم بأهرامات الجيزة العملاقة، كما بنى المعماريون الإغريق ضريح هاليكارناسوس للملك الفارسي موسولوس على هيئة هرم رخامي يرتفع فوق عشرات الأعمدة، ويحمل في قمته تمثالاً للملك مع زوجته في عربة تجرها الأحصنة.



مدرج الكولوسيوم العملاق في روما

تعد أهرامات الجيزة أضخم الأضرحة التي تركها القدماء، وهي أيضاً من أكثرها مقاومة للزمن، بدأ بناءها الملك زوسر قبل حوالي 4600 سنة، وتابع من بعده الملوك تشييد قبورهم الهرمية على خط واحد يمتد من الجيزة إلى مشارف الفيوم بعدد يقترب من المئة، وكان أضخمها هرم خوفو الأكبر، وبجواره هرما ابنه خفرع وحفيده منقرع، وبنيت جميعها وفق تراتبية هندسية معينة، بحيث تتوزع بمحاذاة نهر النيل بما يوافق ترتيب بعض النجوم في السماء، ولتشرق الشمس على مداخلها فتعرج من قممها أرواح الملوك الآلهة كل صباح، ولا شك في أن هذه الأضرحة العملاقة التي استغرق تشييد بعضها ثلاثين عاماً -حسب توقعات الباحثين- كانت أقوى وسيلة بصرية أمكن للنظام العبودي أن يمتلك بها قلوب الناس قبل رقابهم، لذا وجدت الأهرام طريقها إلى روما في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، وإلى سيبيريا في القرن الرابع قبل الميلاد، ثم بنت حضارات أمريكا الوسطى أهرامها العملاقة لتقديم القرابين البشرية على قممها في القرن الأول قبل الميلاد.

وهناك من يرى أن فكرة وتنفيذ جميع هذه الصروح تعود في النهاية إلى مصدر واحد، وهو إما الكائنات الفضائية، أو الجن والشياطين المتحالفين مع أقرانهم من البشر، لذا يضيف عبدة الشيطان والماسونيون والمتنورون (الإلوميناتي) إلى قوة صورة الأهرام الضخمة قوة أخرى، وهي كونها مخازن عملاقة للطاقة الروحية.



لم يكن التاريخ القديم قائماً بكليته على العبودية، ولم تكن القصور والمعابد تبنى دائماً لتكريس الظلم والوثنية، فبالرغم من الرفض الذي لقيه الأنبياء على مر العصور كما تقول الآية الكريمة {يا حسرة على العباد ما يأتيهم من رسول إلا كانوا به يستهزئون}؛ فقد مكّن الله تعالى لبعض أنبيائه في الأرض ليحكموا بالعدل، إذ انتزع داوود عليه السلام المُلك من جالوت، ثم استُجيب دعاء ابنه النبي سليمان عليه السلام من بعده {وهب لي ملكاً لا ينبغي لأحد من بعدي}، فبنى قصراً مهيباً من الزجاج وأجرى من تحته الماء، وزينه بالتماثيل التي برع الجن في إنجازها، ثم دعا إليه الملكة بلقيس التي حكمت مملكة سبأ قبل الميلاد بنحو ألف عام، ويذكر لنا القرآن الكريم تتمة القصة في قوله تعالى {قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ} [النمل: 44]، إذ رأت الملكة في قوة الصورة دليلاً بالغ الأثر على نبوة سليمان، حيث لم يكن هذا الإبهار في متناول ملوك الأرض حينها مهما بلغ ثراؤهم وبراعة فنانيهم.

أما هيكل سليمان المزعوم فلم يثبت حتى الآن أي وجود له، سواء في القدس أو في غيرها، وأغلب الظن أن هذا النبي العظيم قد أعاد بناء المسجد الأقصى في تلك البقعة المباركة ليعبد فيه الله، وليس هيكلا للإله "يهوه" الذي يجول البراري ويعيش كالبدو في الخيام، كما يزعم محرفو التوراة.



مجسم للهيكل كما يتخيله الصهاينة

"أما أعلى أشكال الفن الرمزي وأكثره تميزاً فهو فن العمارة".
الفيلسوف الألماني هيغل

العمارة في العصور الوسطى

مع تحول الإمبراطورية الرومانية من وثنيتها المتعددة إلى المسيحية في نهاية القرن الرابع؛ احتفظت العمارة الدينية بالوظيفة نفسها التي أنشئت من أجلها المعابد العملاقة والمبهرجة، إذ أوقف الإمبراطور تيودوسيوس الكبير أعمال البناء في معابد بعلبك بعد مرور أكثر من ثلاثة قرون على بدئها، ودمَّر مذابحها الوثنية لتتحول إلى كنيسة عظيمة.

ومع انفصال الكنيسة إلى كاثوليكية وأورثوذكسية، وتنافس كل من روما والقسطنطينية على الزعامة الدينية؛ استقل فن العمارة بالتبعية لكل من الكنيستين على حده، فاتخذت العمارة الشرقية البيزنطية (الأرثوذكسية) نظام القبب والقناطر والفسيفساء متأثرة بالعمارة الفارسية والأرمنية، وتعد كنيسة آياصوفيا في إسطنبول من أعظم الشواهد على فرادتها.

أما الكنيسة الغربية (الكثوليكية) فتطورت من الفن الكارولنجّي في بلاد الغال وإسبانيا إلى الفن الرومانسكي Romanesque Art في أواخر القرن الخامس، والذي تميز بالأعمدة الضخمة والأقواس ذات الأضلاع والحشوات. ولم تشهد أوربا آنذاك أي اهتمام معماري آخر خارج نطاق الكنائس والأديرة، فسيطر رجال الدين على المجتمع، وأقبل الناس بكثافة على الصلاة مما دفع الكنائس إلى المزيد من التضخم.

وفي أواخر القرن الثاني عشر؛ ساد الفن القوطي المتأثر بالقبائل الجرمانية، وتخلت عمارة الكنائس بالتدريج عن الإرث الروماني الوثني، فازداد حجمها وارتفاعها وهيبتها أكثر من أي وقت مضى، حتى بات بعضها أشبه بكتل من الأبراج المتراصة مثل كاتدرائية كولونيا الألمانية، لكن تصميمها الداخلي كان أقرب إلى البساطة والزهد.

وإذا كانت القرون الوسطى هي أكثر فترات الخمول والتبعية في تاريخ أوربا؛ فقد كانت مرحلة تطور متسارع في العالم الإسلامي، إذ شهدت فيها العمارة الشرقية نقلات كبرى بفعل امتزاج ثقافة الإسلام مع الروافد الحضارية المجاورة لجزيرة العرب.

كانت نشأة هذه الحضارة إنسانيةً بحتة، إذ لم يلتفت النبي محمد صلى الله عليه وسلم في تطبيقه العملي لتأسيس المجتمع والدولة إلى الجوانب المادية للحضارة، بل كان اهتمامه منصباً على نشر الدعوة بين الأمم وإقامة نظام حكم عادل، مع محاربة كافة أشكال العبودية والوثنية والطبقية، ونجح الخلفاء الراشدون من بعده في تحقيق

بعد أن أصبحت القسطنطينية عاصمة للدولة البيزنطية الأورثوذكسية؛ قرر الإمبراطور جوستنيان إعادة بناء كنيسة آياصوفيا على نحو يُظهر عظمة الإمبراطورية، فاستقدم لها أشهر معماريي بيزنطة لقيادة فريق يضم عشرة آلاف عامل، وجلب حجارتها من مصر وبعلبك وأثينا وروما، وأنفق عليها 360 مليون جنيه ذهبي، فكانت قبتها هي الأعظم في تاريخ المعابد، وظلت ترعى المذهب الشرقي (الأورثوذكسي) أكثر من تسعة قرون. وعندما فتح المسلمون القسطنطينية عام 1453 لم يكن لديهم الوقت الكافي لبناء جامع يضمهم جميعاً في مدينة شديدة البرودة، فأفتى شيخ الإسلام بجواز تحويل الكنيسة إلى جامع بدلاً من تركها مهجورة.

حاول بعض المستشرقين التشكيك في أصالة العمارة الإسلامية، فادعى كل من "كونيل" Kuhnel و"كريسويل" Creswell أن عمارة المساجد تأثرت إلى حد بعيد بعمارة الكنائس. أما تفنيد هذه الدعوى فقد جاء من مستشرق آخر؛ إذ يردّ "مورينو" بأن المهندس المسلم إن كان استفاد حقاً من العمارة الكنسية فقد ظل وفياً لمبادئ عقيدته الدينية، ولم يهتم بالوصول إلى القدر الذي اهتم به معماريو الكنائس من مبالغة فبقي أكثر جاذبية وارتباطاً بالوظيفة.
يضاف إلى ذلك أن الكنائس تتصاعد في بنائها رأسيًا، بينما تنبسط عمارة المساجد على نحو أفقي لتحتضن صفوف المصلين وحلقات طلاب العلم، كما تتجسد حقيقة المساواة في المجتمع الإسلامي في غابات الأعمدة التي تملأ العديد من المساجد الضخمة، في مشهد يتناغم مع الصفوف المتراصة بانتظام.

المسجد الأقصى في القدس

Wikimedia Commons

الأعمدة في مسجد قرطبة

كاتدرائية سانت باولو في ملبورن

مثالية المجتمع القائم على الرشد والمتعالي على كافة أشكال المادية، فلم تكن هناك قصور ولا معابد (مساجد مترفة) ولا أضرحة فارهة، بل عاش الخليفة والولاة في بيوت كبيوت عامة الناس، وظلت المساجد على حالها البدائي من جذوع النخل وأسقف الجريد، أما القبور فلم ترتفع عن الأرض أكثر من شبر واحد مستغنية حتى عن الشواهد الحجرية وأسماء الموتى.

لكن هذا الواقع المثالي لم يستمر طويلاً على بساطته كما درجت عادة البشر؛ فسرعان ما توسعت الدولة الإسلامية وضمت بقايا الممالك المجاورة، فتمازجت الثقافات واطّلع العرب على بدائع القصور والمعابد، وبدأ داء الاستبداد بالتسلل إلى جسد الخلافة لتتحول إلى ملك، فمع انتقال العاصمة إلى دمشق بنى أول خلفاء بني أمية معاوية رضي الله عنه قصر الخضراء في وسط دمشق ليكون أول قصر في الإسلام، ثم ظهرت في العصر الأموي قصور ملكية أخرى كقصر الحير الغربي في بادية الشام وقصر الرصافة وقصر المشتى في الأردن، وكانت تحمل جميعاً سمات العمارة البيزنطية.

في الوقت نفسه؛ لاحظ الخلفاء الأمويون دور قوة الصورة المجسمة في إبراز عظمة الحضارة الإسلامية الناشئة، وأجاز لهم بعض الفقهاء الخروج على سنة التقشف في بناء المساجد لمنافسة الكنائس والمعابد، فجعلوا من إنجازهم المعماري الأول أسطورة تأسر الألباب، إذ أوكل الخليفة عبد الملك بن مروان إلى رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام مهمة بناء قبة عظيمة فوق الصخرة التي عرج منها النبي صلى الله عليه وسلم إلى السماء في المسجد الأقصى بالقدس عام 685، فبنوا حولها مسجداً ثماني الأضلاع بقطر يزيد عن الخمسين متراً، وترتفع فوقه قبة تكسوها صفائح نحاسية مطلية بالذهب، ثم ملئت الجدران ورقبة القبة من الداخل والخارج بالفسيفساء المذهبة والقاشانية، لتبدأ بذلك أسس العمارة والزخرفة الإسلامية المبكرة، التي تشربت الفن البيزنطي وأعادت إنتاجه في صورة أكثر جمالاً وارتباطاً بعقيدة التوحيد.

وعندما ولي الوليد بن عبد الملك الخلافة كانت فكرة بناء رمز معماري إسلامي ينافس المعابد البيزنطية قد باتت أكثر إلحاحاً، وخصوصاً مع توسع حركة الفتوحات الإسلامية وتوافد الوفود الأجنبية على عاصمة الدولة الإسلامية دمشق، وكان وسط المدينة يضم آنذاك أنقاضاً لمعبد "جوبيتر" الروماني حيث بُنيت كنيسة على جزء منه، ثم شيد المسلمون الفاتحون بجوارها مسجداً بعد فتح الشام، فاشترى الوليد أرض الكنيسة من أصحابها ليقيم الجامع الأموي الكبير، مستفيداً من تخطيط النبي صلى الله عليه وسلم لمسجده الأول بتقسيمه إلى بيت للصلاة وفناء مفتوح، ومضيفاً إليه عناصر العمارة الإسلامية الجديدة بأعمدتها وأقواسها الضخمة، إضافة إلى المآذن والقباب والقناطر، والمحاريب الرخامية، وكسوة الجدران الفسيفسائية.

وفي العصر العباسي؛ استفاد المهندسون أيضاً من فنون العمارة القديمة ووظفوها بما يتوافق مع حاجاتهم الدينية والبيئية، فأخذوا عن الفرس "الإيوان" ووظفوه في قالب آخر في المساجد، وبنوا منارة سامراء العملاقة المستوحاة من زقورات المعابد الآشورية، وفقا لتحليلات بعض الباحثين.

وعندما انشق الخلفاء الفاطميون عن الخلافة العباسية في مصر واستبد بعضهم بالحكم، برزت الحاجة مجدداً إلى إبهار الشعب بهيبة القصور لمنافسة مثيلاتها في بغداد، وقد وصف لنا الرحالة الفارسي الإسماعيلي "ناصر خسرو" القصر الكبير للخليفة بأنه يبدو من خارج القاهرة كالجبل، لكن أسواره العالية كانت تحجبه مع ضخامته عن عيون الناس في داخل المدينة، وكان يحتوى على اثني عشر بناءً يتنقل الخليفة بينها عبر أنفاق تحت الأرض، لتحقيق أكبر قدر من العزلة.

ومع ذلك فقد ترك الفاطميون في مصر ما يشهد على براعتهم الهندسية في الجوامع كالأزهر والأقمر والصالح، إذ تحاكي تلك المقرنصات في واجهاتها وقبابها وعقودها تشكل البلورات في الطبيعة، وتتجلى روعتها مع تدرج الضوء والظلال بين ثناياها الغائرة والبارزة

يقال إن الخليفة عمر بن عبد العزيز لم يرض بالبذخ الذي وجده في الجامع الأموي الكبير عند توليه الخلافة، ففكر في نزع نفائسه وردها إلى بيت مال المسلمين، لكن وفدًا بيزنطيًا وصل دمشق فقال أحد رجاله بعد انبهاره برؤية الجامع: "كنا نظن أن بقاء العرب في هذه البلاد قليل، فلما رأيت ما بنوا في دمشق علمت أنهم باقون فيها"، فلما علم عمر بالقصة قال "ما أرى مسجد دمشق إلا غيظاً للأعداء"، ولم ينفذ ما همّ به. وفي هذه القصة دلالة بليغة على قوة الصورة في النفوس.

"إن القانون الذي أوجد الشكل السداسي في خلية النحل هو نفسه القانون الذي يحكم الشكل السداسي لتوزيع الذرات في الجرافيت، أما التماثل في المقرنصات فلا يخضع لصيغ ثابتة بل تتميز بالتنوع اللانهائي الذي يميز النشاط الإبداعي للفنان. والمتعة التي تحدثها في نفوسنا رؤية تشكيل من المقرنصات في قبة ضريح أو على بدن مئذنة ترجع إلى ذلك الترتيب الخاص والتماثل الرائع في أشكالها، ذلك التماثل الذي اكتشفه الفنان الشرقي في الطبيعة من حوله قبل أن يعرف قوانين عالم البلورات".

دارcي تومبسون

بانتظام وتناسق.

ومع بروز قوة المماليك التي أوقفت المد المغولي وأعادت للمسلمين عزتهم المسلوبة؛ تجددت الحاجة إلى إعادة الإعمار وتشييد الصروح والمساجد والمدارس بفنون أكثر حداثة، فظهرت الأقواس المدببة والمسننة والمزينة بالزخارف من الباطن، وتعقدت زخارف المآذن ذات الضلع المثمن، وساد التناوب بين الأبيض والأسود في الواجهات الخارجية، وتميزت منشآت مصر المملوكية بالضخامة والارتفاع الشاهق، فكانت المدارس والبيمارستانات والجوامع تبنى معاً في كتلة معمارية واحدة، وما زالت تركة السلاطين قلاوون وقايتباي وبرسباي شاهدة على عظمة هذه الدولة.

ثم طور العثمانيون فنون العمارة المملوكية، وأصبحت أسواقهم كتلاً معمارية متكاملة تشمل المخازن والخانات والجوامع والحمامات والمدارس، مثل أسواق الخياطين والحميدية ومدحت باشا في دمشق، كما اتسعت في عهدهم مساحات البيوت والقصور وتعددت أجنحتها.

لكن الإنجاز الأعظم للعثمانيين ما زال حاضراً في الجوامع العملاقة، حيث استعادت الجوامع في عصرهم دورها الحضاري والسياسي، حتى أصر السلطان أورهان على تقلد تاج السلطة في المسجد الملحق بضريح الصحابي "أبي أيوب الأنصاري الذي دُفن عند أسوار القسطنطينية، فسار السلاطين من بعده على التقليد نفسه.

أما في الأندلس فكان للعمارة الإسلامية شأن آخر؛ إذ قطع المهندسون أشواطاً بعيدة عما كانت عليه العمارة الأيبيرية والرومانية في أسبانيا، وتعمد ملوك الإمارات والطوائف بناء صروح ومساجد عملاقة لإبراز مدى قوتهم في وجه العدو المتربص في شمال إسبانيا وبلاد الغال.

وعندما فتح المسلمون الأندلس في عهد الوليد بن عبد الملك اتخذوا مسجداً يشاطر إحدى كنائس السكان الأصليين، ثم اشتراه عبد الرحمن الداخل أول خلفاء الأندلس الأمويين ليبدأ بإنشاء جامع قرطبة الكبير على غرار جامع دمشق عام 785، وتوالت أعمال التوسعة والتزيين على أيدي الخلفاء طوال أكثر من مئتي عام حتى بات من أعظم ما شيدته يد الإنسان على مر العصور، فهو يمتد على مساحة خمسة أفدنة، وتحمل أعمدته -التي تناهز الألف وأربعمئة- أقواساً مزدوجة ومسننة على طبقتين، وما زالت قوة الصورة الكامنة فيه من أعظم دلائل الحضارة التي بلغها المسلمون في الأندلس.

أما قصور الأندلس فظلت لقرون طويلة تثير غيرة الملوك والسلاطين في أوربا، إذ بالغ الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر في تزيين قصره "الزهراء" الذي بناه خارج قرطبة، وجعل زخارف سقفه من الذهب والفضة لتتوهج في أشعة الشمس، ثم وضع في وسطه جوهرة ثمينة وملأ تحتها إناءً كبيرًا بالزئبق، فكان إذا هزّه أحد الخدم انعكس ضوء الشمس على الجدران والسقف حتى تأخذ الرهبة بنفوس الضيوف.

أما بنو الأحمر فنقلوا عاصمة حكمهم إلى ربوة تشرف على غرناطة وأطلقوا عليها اسم قصبة الحمراء، وكان أعظم ما فيها قصر الحمراء الذي أرادوا به إدهاش وفود الممالك الأوربية والتباهي بعظمة المسلمين، وهو نموذج حي لبراعة الزخارف الهندسية والنباتية في تداخلها مع الخط العربي، إذ طليت بها جدرانه المكسوة بالجص الملون والقاشاني، ومن أعاجيب هندسته المتقدمة قنوات الماء التي تسقي حدائقه الوارفة (جنة العريف)، وساحة الأُسود التي أضافها السلطان الغني بالله في أواخر القرن الرابع عشر حيث تتوزع فيها تماثيل اثني عشر أسداً من الرخام تتدفق المياه من أفواهها بحسب ساعات اليوم، وقد خرّب الأسبان هذه التقنية عندما حاولوا اكتشاف أسرارها بعد احتلال غرناطة عام 1492.

وبالرغم من كل ما تضمنته تلك القصور من أعاجيب فإن سنة الله في خلقه لا تعرف المحاباة، فما ظهر النعيم والبذخ في أمة إلا انقلبت بعد قوة ضعفاً وانحلالاً كما يقول ابن خلدون، فيطمع الأعداء ويضيع الملك وتنقلب المساجد كنائسَ والقصورُ متاحف.

أكد المؤرخ الجليل المقدسي المتوفى عام 985 على قوة صورة هذه القبة بما نقله عن عمه المهندس: "ألا ترى أن عبد الملك لما رأى عظم قبة (كنيسة) القيامة وهيأتها خشي أن تعظم في قلوب المسلمين فنصب على الصخرة قبة على ما ترى".

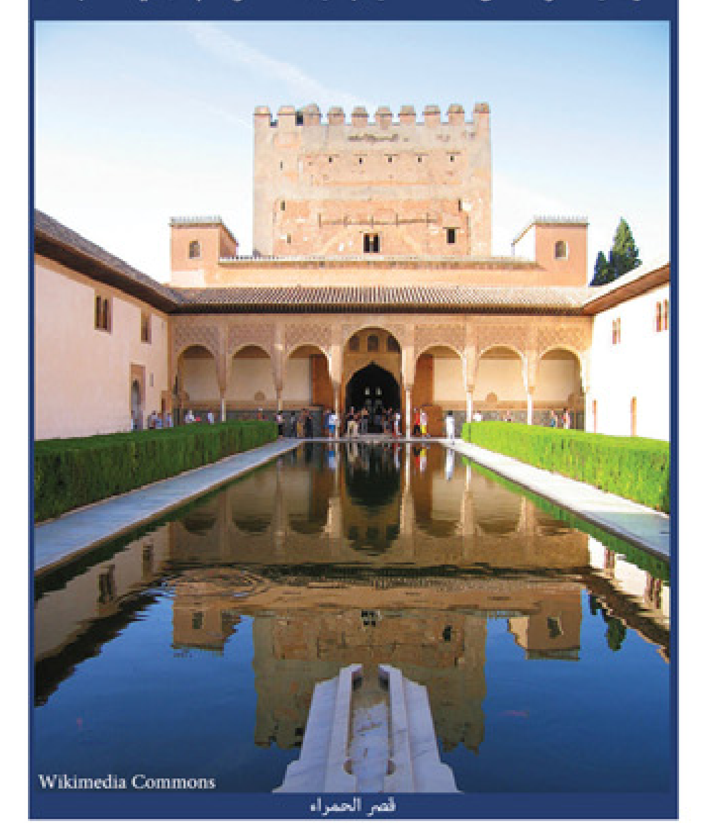
استمر تأثير العمارة الأندلسية في أوربا لمئات السنين حتى بعد سقوط الأندلس، ففي كاتدرائية سالامنكا يكاد الفن القوطي ينقلب إسلامياً بوضوح!



قبل اعتناقه الإسلام؛ وضع المفكر الفرنسي المعروف "روجيه جارودي" في كتابه "الإسلام دين المستقبل" تحليله الرائع لفلسفة الفن الإسلامي وعلاقته بعقيدة التوحيد، فقال إن كافة الفنون في الإسلام تقود إلى المسجد الذي يتوسط كل المدن والقرى، وهي تتمثل في أعلى صورها ببناء الكعبة البسيط والمجرد من الرسوم، فالفراغ المقصود في هذا المكعب المهيب ليس سوى دلالة على لامرئية الله وتعاليه عن التجسد. أما التوريقات والمنحنيات والمضلعات المتشابكة في الزخارف الإسلامية فتذكّر جارودي أينما وقعت عينه في المساجد حول العالم بوحدانية الله ولانهائيته.

يسترجع جارودي في تأمله للثريات والفوانيس والقباب المشعة قوله تعالى في سورة النور {الله نور السموات والأرض}، ثم يحتار في رمزية القباب المتجاورة بدلالتها على خيام البدو أو انحناءات سعف النخيل، غير أنها تظل في عينه بؤرة استقطاب لنور الشمس ثم مرآة لانعكاسها على المصلين في هيئةٍ تقارب احتضان الأم لوليدها.

وبالرغم مما يحف قصور الحمراء والزهراء من بذخ؛ فإن جارودي بحساسيته المرهفة لم يجد في أروقتها وحدائقها وأنهارها إلا تجسيداً لاشتياق المسلم إلى الجنة التي أسهب في وصفها القرآن الكريم، كما يتبرم جارودي من انعدام الذوق لدى الأسبان في طمسهم للذائقة الروحانية الملهمة في كل حجر وضعه المهندسون المسلمون في الأندلس، حيث قُدر للشعر أن يتزاوج مع الفن، ونُقشت قصائد الغزل والتصوف على الأعمدة والجدران المحفوفة بكل آيات الجمال.



قصر الحمراء

أبدع المسلمون خلال الحكم المغولي للهند في بناء تحف معمارية فريدة، ولعل أشهرها ضريح تاج محل الذي بناه السلطان شاه جهان لزوجته ممتاز محل عام 1632، إذ يخلب منظر هذا الصرح المرمري ألباب الناظرين بتوسطه للحدائق الخضراء، وبمناراته الأربع وهي تعانق السماء في تناظر هندسي عجيب، وكأن السلطان المفجوع برفيقة دربه أراد تعويض فراقها بقوة هذه الصورة البديعة، لكن ابنه العاق لم يمهله حتى يكتمل البناء فخلعه عن العرش وأودعه السجن، ليراقب من وراء قضبانه التماعة المرمر وتقلبه بين الأبيض والأرجواني مع حركة الشمس، ثم يموت كسير القلب ويُدفن بجانب زوجته بعد أكثر من عشر سنوات.

ما زالت قوة الصورة التي أودعها السلطان في تذكار زوجته تستقطب السياح من كل مكان، إذ يبدو أنها نجحت في إبهار عيون الملايين من الناس وإمتاع قلوبهم، لكن شجون القلوب المكلومة ما كانت لتشفى بأجمل الصور وأعظمها قوة، حتى إن استغرق بناؤها من الزمن اثنتين وعشرين سنة، أو تصبب في سبيلها عرق عشرين ألف عامل، أو بُذل من أرزاق الشعوب على عتباتها أربعون مليون روبية!



تاج محل

العمارة في العصر الحديث

لم تكد رايات المسلمين تتساقط في الأندلس بعد خمسة قرون من الإعمار والحضارة حتى ارتفعت لهم راية أخرى على رأس أكثر الحصون الأوربية منعة وصموداً. ففي عام 1453؛ أسقط السلطان العثماني الشاب محمد الفاتح عاصمة الدولة البيزنطية وغيّر اسمها من القسطنطينية إلى "إسلام بول" أي أرض الإسلام (إسطنبول)، فانتهت بذلك حقبة العصر الوسيط من التاريخ البشري، حسب رأي بعض المؤرخين، لتبدأ إرهاصات العصر الحديث.

شعر السلاطين العثمانيون بضرورة إنشاء صرح إسلامي يناهز ضخامة وإبهار كنيسة آياصوفيا بالرغم من تحويلها إلى مسجد، لكن الجوامع الأولى كالفاتح والسليمانية لم تبلغ هذا الشأن، إلى أن بدأ السلطان أحمد عام 1609 بتنفيذ هذا الحلم الذي استغرق سبع سنين، فتمخض عن تشييد أسطورة معمارية لا تزال تبهر السـياح القادمين من بحر

مرمرة لمجرد أن تلوح لهم المآذن الست العملاقة للمسجد الأزرق، فكان مفخرة للمسلمين الذين أنشؤوا صرحهم الديني بهندسة محلية خالصة.

من جهة أخرى، لم يكن سقوط القسطنطينية سيئاً بالإطلاق للأوربيين، إذ نزح فنانوها إلى إيطاليا بإرثهم الإغريقي والروماني، ليبدأ على أيديهم عصر النهضة في فلورنسا وميلانو والفاتيكان، حيث كان الكاثوليك يتوقون إلى استعادة مكانة روما القديمة في عصر نيرون، وخصوصاً مع تضاعف حجم المنافسة مع المسلمين الذين بدؤوا بالتوغل في أوربا، ثم مع الإصلاحيين البروتستانت المنشقين عن الفاتيكان، إذ لم تكن الكنيسة الكاثوليكية قد حظيت بعد بصرح معماري يليق بمواجهتها لكنيسة آياصوفيا منذ انشقاقها، كما اضطر البابوات إلى المبيت في قصر لاتران في روما لعدة قرون بسبب صغر كنيسة القديس بطرس في الفاتيكان.

لكن هجرة فناني بيزنطة أتاحت للبابا يوليوس الثاني في مطلع القرن السادس عشر فرصة البدء بتشييد كاتدرائية القديس بطرس في موقع الكنيسة الصغيرة، فاستُدعي الفنان مايكل أنجلو لتصميم أضخم قبة في ذلك العصر، ثم نُصب في الكنيسة أربعة وأربعون مذبحاً وخمسة وتسعون تمثالاً لزيادة التأثير البصري، وأقيمت في وقت لاحق ساحة عملاقة أمامها بمحيط بيضوي على هيئة أعمدة إغريقية، للدلالة على أمومة الفاتيكان لمسيحيي العالم، فسبقت الكنيسة الكاثوليكية بذلك منافِستها الشرقية، وتخلصت من برود وجفاء العمارة القوطية.



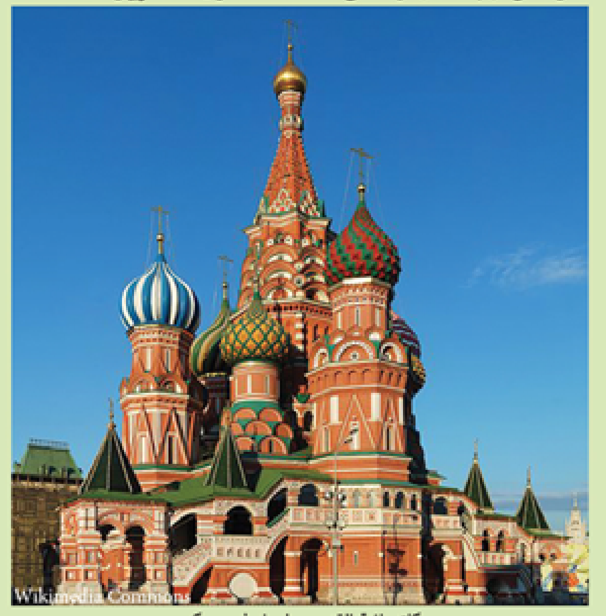
كاتدرائية القديس بطرس

ابتدأ بهذه النقلة فن الباروك منذ أواخر القرن السادس عشر، وهو قائم على المبالغة في الضخامة والتفاصيل المثيرة، وكان يهدف إلى التمرد على واقعية فن النهضة بالميل إلى الانحناء والتقوس وإظهار الحيوية ومداعبة العواطف، وتعد القصور الملكية الشهيرة مثل فيرساي والإليزيه وبكنغهام من أجمل الشواهد على روعة هذا الفن وأكثرها تجسيداً لهيبة ملوك فرنسا وبريطانيا.

ومع بدء عصر الثورات السياسية والفكرية التي انطلقت شرارتها في فرنسا عام 1789، ترافق الانتقال إلى النظام الديمقراطي العلماني بعض

لم يكن الوضع السياسي في الشرق غير الإسلامي مختلفاً كثيراً عن الغرب، ففي موسكو أمر القيصر إيفان الثالث بجمع السلطات الدينية والسياسية لتتمركز في محيط الكرملين بقصوره وكاتدرائياته ذات القبب الضخمة والأسوار العالية والمنظر المهيب، وفي الوقت نفسه من القرن الخامس عشر أقامت أسرة "مينغ" الإمبراطورية في بكين مجمعاً هائلاً لقصورها داخل أسوار "المدينة المحرمة" على مساحة تزيد عن 720 ألف م^2، ومع أن أسوارها رُفعت إلى عشرة أمتار فقد كان ارتفاع القصور من خلفها كافياً لملء عيون وقلوب الشعب بالهيبة، وظل العالم الخفي وراء هذه الأسوار مادة غنية للأساطير الشعبية إلى أن فُتحت أبوابها للسياح بالتدريج بدءًا من عام 1914.

كما برع مهراجات الهند في بناء أضخم قصور العالم في أكثر مدنه فقراً، لكنهم سرعان ما رحلوا عن الدنيا لتتحول قصورهم إلى متاحف وفنادق فارهة في السنوات الأخيرة، مثل فندق "قصر بحيرة التاج" الذي بُني في القرن الثامن عشر، وقصر "أوميد سنغ" الذي كان أضخم مسكن على وجه الأرض حتى منتصف القرن العشرين.



كاتدرائية القديس باسيل في موسكو

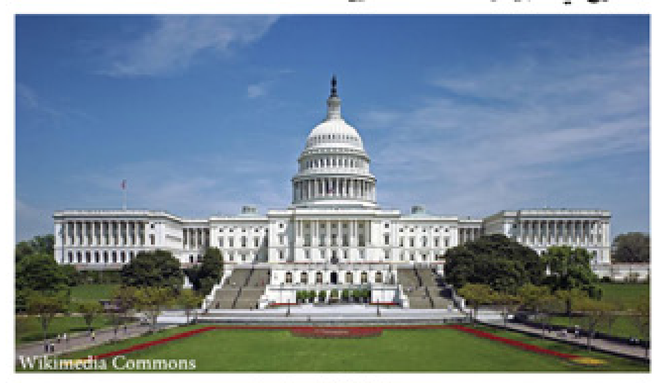
ما زالت عادة تقديس الأضرحة والبذخ في تزيينها مستمرة في الغرب العلماني حتى عصرنا الحديث، فهي رمز لإبقاء المعاني التي حملها أولئك الراحلون حية في قلوب الناس، بما يضمن ربط الماضي بالحاضر وتثقيف الأجيال المقبلة بتاريخ عظماء أمتهم، ومن أشهر الأضرحة الحديثة ضريح ملك بروسيا فريدريك وليم الثالث المتوفى سنة 1840، وضريح مؤسس الشيوعية لينين في موسكو، حيث كان الناس يقفون في صفوف طويلة في الساحة الحمراء لمشاهدة جثة الزعيم المحنطة في تابوت زجاجي.

التنازل عن سياسة الاستعباد بقوة الصورة المجسدة في القصور والأديرة، فاستخدمت القوى الثورية الحاكمة في باريس قصر الإليزيه لمصالح حكومية أخرى بضع سنوات قبل أن يتمكن القافزون إلى السلطة من إعادة احتلاله، أما ملوك بريطانيا فانتُزعت منهم السلطة ليحتفظوا بقصورهم وأملاكهم وقيمتهم الرمزية، بينما يقطن رئيس الحكومة في منزل عادي يحمل رقم 10 في شارع داوننغ بلندن.

وهكذا تلعب قوة الصورة دورها مجدداً في لعبة السياسة بإثبات ديمقراطية الحكم عبر تبسيط مظهر من يتربع على قمته، وقد دخل الكثير من الطغاة اللعبة نفسها، فعندما يفقدون شرعيتهم التقليدية المستمدة من الاعتراف الكنسي للبابا أو النسب المتصل بالآلهة والأنبياء والصالحين؛ يفقدون معها قدرة الصورة المبهرة على إثبات القداسة، وقد اكتسبت بذلك العمارة الحديثة فلسفة أخرى.

فمع تأسيس الجمهورية الاتحادية الأولى في أمريكا لم يكن ثمة تراث ملكي واستبدادي على الأرض الجديدة، لكن هذا لم يمنع من استلهام التراث لبناء مستقبل مختلف، فاسترجع الآباء المؤسسون (واضعو الدستور) التراث التوراتي مطعّما بالإمبراطوري الروماني.

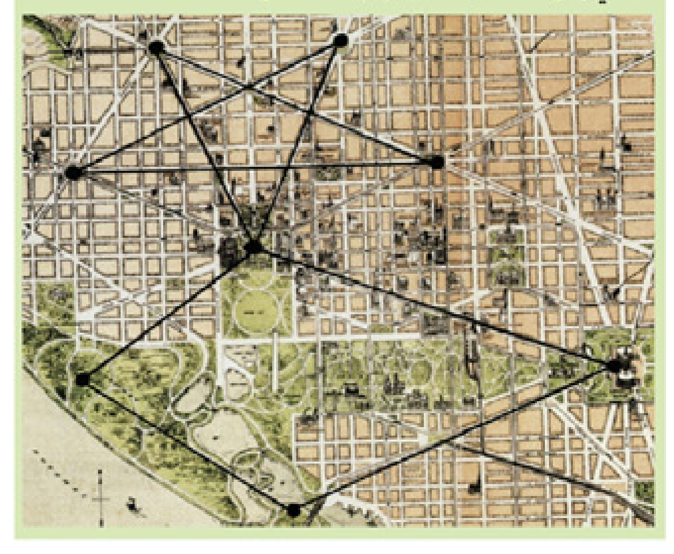
وفي احتفال ماسوني مهيب عام 1793؛ وضع جورج واشنطن -أول رئيس للولايات الشمالية- حجر الأساس لمبنى الكابِتول الذي يضم الفرع التشريعي للكونغرس ومجلسي النواب والشيوخ، واختير موقعه على هضبة أعطيت اسم Capitol Hill المأخوذ عن موقع مشابه في روما القديمة، وقد توقف البناء في مراحل عدة وخصوصاً خلال الحرب الأهلية، لكن الرئيس أبراهام لنكولن كان يدرك تماماً قوة الصورة التي يمكنه استثمارها في هذا البناء الضخم بوصفه رمزاً لعظمة الأمة الموحدة، فبالرغم من عبء نفقات الحرب استمرت الجهود لابتكار طرق جديدة تسمح ببناء قبته العملاقة، وقد نجحت هذه القبة بعد اكتمالها بالفعل في اكتساب قلوب الجنود القادمين من الأرياف للتطوع في الجيش ضد الانفصاليين.


Wikimedia Commons

مبنى الكابتول في واشنطن

أما مقر الرئيس في البيت الأبيض فرُوعي في بنائه التواضع قياساً إلى الكابتول والمحكمة العليا، للدلالة على تراجع مركزية السلطة من

يؤكد كثير من الباحثين أن تصميم مباني وشوارع واشنطن قد تم وفقاً للرموز الماسونية، حيث كان معظم مؤسسي الجمهورية من كبار الماسونيين، إذ يقع مبنى الكابِتول على رأس زاوية الفرجار الذي ينتهي طرفاه عند كل من البيت الأبيض ونصب جفرسون التذكاري، بينما يقع عند الزاوية المقابلة التي تمثل رأس الزاوية القائمة نصب لنكولن، كما يقع البيت الأبيض أيضاً على أحد رؤوس نجمة خماسية، وقد صُمم مبنى وزارة الدفاع "البنتاغون" كذلك على هيئة مضلع خماسي بحيث تتصل أقطاره بنجمة خماسية.



عندما تبنت بريطانيا المذهب البروتستانتي وخرجت عن سلطة الفاتيكان؛ كان لا بد لها من إنشاء صرحها الديني الخاص لتنتزع من قلوب الناس ما بقي من علائق الكاثوليكية، فكرس النظام الملكي جهوده وأمواله لبناء كاتدرائية القديس بولس بدءًا من عام 1675، وقد رُفضت في البداية بعض التصاميم لتأثرها بالفن الكاثوليكي، وتُعد القبة الضخمة من أهم معالمها بصليبها الذهبي الذي يرتفع عن الأرض بنحو 111 متراً.

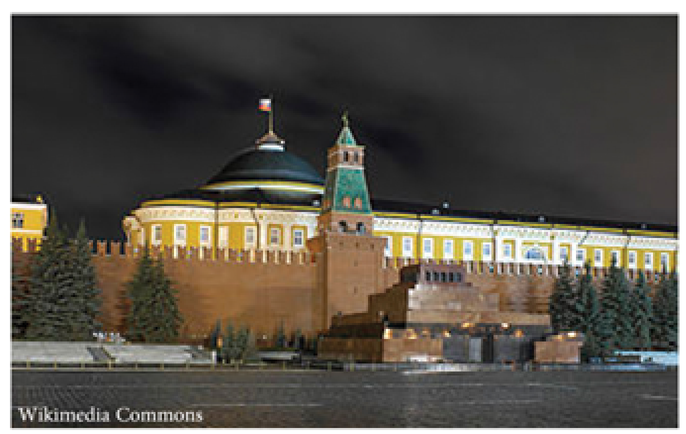

Wikimedia Commons

كاتدرائية القديس بولس من الداخل

شخص الحاكم إلى الشعب الممثل بنوابه وشيوخه، ثم أقيمت في أنحاء العاصمة عدة نُصب تذكارية مستلهَمة من الرموز الماسونية، بدءًا بمسلة جورج واشنطن (الأعلى في العالم) التي تقف أمام نهر بوتوماك لاستعادة الإرث الفرعوني، ثم نصْب لنكولن الذي أقيم على هيئة معبد إغريقي ونُقشت عليه عبارة "في هذا المعبد، كما في قلوب الشعب، إلى ذاك الذي أنقذ الاتحاد، ذكرى أبراهام لنكولن، تكرس إلى الأبد"، ووصولاً إلى نصب جفرسون المصمم وفقاً للطراز الروماني بأروقته وأعمدته وقبته البيضاء.

وهكذا اكتسبت السياسة شرعيتها الجديدة، فبعد أن أفلت مرحلة الأساطير الوثنية الخرافية، وخسرت الكنيسة الكاثوليكية موقعها في عقول وقلوب الشعب؛ وجدت العلمانية آلهتها الجديدة في الآباء المؤسسين الماسونيين ممن فارق الحياة، ورُفعت كلمة الدستور وشريعة صندوق الاقتراع إلى مصاف ألواح موسى وأناجيل الرسل، بينما تقبع الأبعاد العقائدية للسلطة الخفية في الظل، وتحافظ قوة الصورة المجسمة على دورها في العمارة والنحت كما كانت في العصور الوثنية.

لم يختلف الأمر كثيراً في القطب الشرقي للسياسة الدولية؛ فمع قيام الاتحاد السوفييتي والصين على عقيدة الشيوعية الملحدة حُولت الكنائس والمساجد والمعابد إلى مقرات حزبية ومرافق تمارس من خلالها البروليتاريا (الطبقة العاملة) سلطتها، وانتقلت هيبة قصور وكاتدرائية الكرملين وحُرمة المدينة المحرمة إلى يد السلطة الشيوعية، ونُصبت تماثيل الآلهة الجديدة على هيئة لينين وستالين وماركس وماو، وحُنطت جثة لينين في نصب يستلهم "ألوهية" فراعنة مصر، وبات رفاق الحزب الأوحد يتمتعون بقداسة ونفوذ الرهبان في كنائس موسكو ومعابد التيبت.



ضريح لينين

في ظل هذه الانقلابات الفكرية والدينية والسياسية؛ أتيحت الفرصة لظهور أشكال أخرى من الآلهة الجديدة، ففي النظام الرأسمالي يتوارث الأباطرة غير المتوجين عرش السلطة عبر الـــشركات متعدية

تمنع سلطات المدن الكبرى ذات التراث المعماري العريق كافة أعمال البناء التي يمكن أن تنال من هيبة رموزها، فالعين تميل إلى المقارنة النسبية بين الأشياء المتقاربة، وقد تفقد أعظم المباني التاريخية قيمتها بمجرد مجاورتها لناطحة سحاب واحدة، لذا تخلو مدن مثل كولونيا وباريس ولندن وواشنطن من الأبراج العالية حفاظاً على هيبة كاتدرائية كولونيا وبرج إيفل وساعة بيغ بن وقبة الكونغرس، وقد حافظت مكة المكرمة لقرون طويلة على هذا المبدأ بمنع المباني من منافسة مآذن الحرم الشريف، لكن هذه المعادلة تغيرت جذرياً في مطلع القرن الواحد والعشرين.



كان الإنسان يتطلع منذ القدم إلى الارتفاع نظرا لارتباط السماء بالقداسة، حتى أمر فرعون وزيره هامان ببناء ما هو أكثر علواً من الأهرام والمعابد لإثبات ألوهيته، بل تذكر إحدى الأساطير الإسرائيلية أن أقوام الأرض تجمعت في بابل ليبنوا برجاً شاهقاً فعاقبهم الرب على تجرؤهم في الارتفاع وبلبل ألسنتهم حتى لا يفهم أحدهم لغة الآخر، وتعددت بذلك لغات العالم.

"ناطحات السحاب هي العمارة النهائية للرأسمالية، فكل تخطيط مبدئي لأية ناطحة سحاب يتضمن المعادلة بين التكلفة والأرباح".
مؤرخ العمارة كارول ويلز

لم يكن السد العالي في مصر مجرد مشروع اقتصادي لتوفير المياه المطلوبة للزراعة وتوليد الكهرباء، بل كان أيضاً مشروعاً قومياً لإثبات قدرة الشعب المصري على التحدي، بما تحمله قوة الصورة من معنى عندما يبلغ طولها ثلاثة كيلومترات، علماً بأن الهيئة الدولية للسدود والشركات الكبرى قد صنفته في صدارة المشروعات الهندسية التي شيدت في القرن العشرين.

القارات التي تمتلك ما يزيد عن ميزانيات دول عدة، لذا أطلقت مدينة شيكاغو في أواخر القرن التاسع عشر هوس إنشاء ناطحات السحاب، لتنتشر في عشرينيات القرن العشرين في نيويورك وتصبح هدفاً لكل الشركات والبنوك الكبرى.

وبالرغم من تكاليفها ومخاطرها العالية فإن تشييد هذه الصروح العملاقة هو استثمار فعال في قوة الصورة التي لا تقدر بثمن، مما دفع الحكومات أيضاً إلى الدخول في المنافسة حتى أصبح تشييد الأبراج عُرفاً دولياً لكل مدينة تسعى إلى تثبيت مكانتها الاقتصادية، ولتبدأ مسابقة تسجيل أعلى برج في العالم بما تملكه من شهية إعلامية وسياحية كما في هونغ كونغ وشانغهاي وماليزيا وتايوان ودبي.

لم يكن التطلع نحو الأعلى هو التغيير الوحيد في عمارة القرن العشرين، إذ فرضت الصناعة نفسها كمؤثر ثقافي ألهم المعماريين الحداثيين بالميل إلى البساطة في التصميم، وكان الألماني "والتر غروبيوس" من أهم المبادرين إلى البحث عن أساليب التواصل بين الشكل والوظيفة، فجعل من أكاديمية "باوهاوس" Bauhaus في مدينة فايمار الألمانية مقراً لمدرسة جديدة في الفن، تدمج بين الرسم والنحت والعمارة، وترفع الحواجز بين الفنان والحرفي، وترفض الزخارف التقليدية وكل ما يشتت جهود المعماري عن تشييد مبانٍ عصرية تؤدي وظيفتها بأبسط الطرق.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين؛ امتد أثر تيارات ما بعد الحداثة إلى العمارة لتنال نصيبها من التفكيك والتمرد وحتى العدمية، فتحتَ وطأة مذهب التفكيك -المنسوب للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا- تخلى المعماريون عن الربط بين الوظيفة والشكل، وأصبح بإمكانهم توظيف الأشكال المنحنية والمائلة والمقطوعة لإبراز التعارض بين الفراغ والكتلة، فالإحساس بالفوضى وانعدام النظام هو هدف مهم لدى كافة أشكال الفنون التفكيكية.



دار والت ديزني للأوبرا في لوس أنجلس

اتسمت هذه العمارة بالبساطة والبعد عن التكلف دون أن تفقد قدرتها على الإبهار، فلم يعد الجمال يقتصر على الزخارف الدقيقة والتماثيل الواقعية والإسراف في البذخ، بل يميل المعماري إلى إمتاع المتلقي بالخروج عن المألوف والتركيز على تنافر الألوان وغرابة التكوين.

وبالرغم من تراجع دور الدين في حياة شعوب كثيرة في القرنين الأخيرين؛ لم تتخل العمارة الدينية عن دورها المعروف بل ما زالت تنمو جنباً إلى جنب مع أشكال العمارة الأخرى، وربما غدت أكثر انتشاراً وبذخاً من ذي قبل، وهو سباق يتنافس فيه أتباع معظم الأديان والطوائف الكبرى في العالم؛ سواء لاستغلال العواطف الدينية أو للحفاظ على هوية الشعوب وتراثها في مواجهة تيار العولمة، أو حتى لاستقطاب السواح.

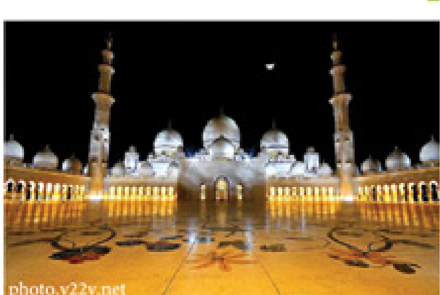
ففي عام 1998 أعيد بناء معبد "عرين النمر" البوذي على حافة جبل شاهق في بوتان، وهو يستقطب حركة سياحة منظمة طوال اليوم. وفي تايلاند يتوقع الخبراء استمرار أعمال البناء في معبد "وات رونج خن" تسعين عاماً أخرى كي يتمكن من منافسة كنيسة "ساغرادا فاميليا في إسبانيا"، وهو أعجوبة معمارية مذهلة ببياضه الناصع وزخارفه الدقيقة، وفي القدس المحتلة بدأ الصهاينة ببناء كنيس الخراب عام 2010 وتمكنوا خلال شهور قليلة من رفع قبته إلى مستوى ينافس قبة الصخرة، أما مسجد الشيخ زايد الكبير في أبو ظبي فيُعتقد أنه يضم أكبر سجادة وثريا وقبة في العالم، وكان نحو ألفين وخمسمئة عامل وفني ومهندس من جنسيات عدة قد أنهوا أعمالهم في هذه التحفة المعمارية العملاقة عام 2007.

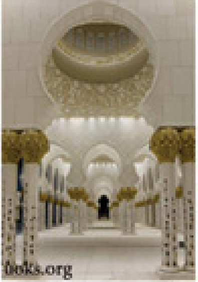


معبد "عرين النمر" في بوتان



معبد "وات رونج خن"





جامع زايد الكبير

وفي العالم الإسلامي؛ ما زالت تقاليد تقديس الأضرحة المتوارثة تغري الكثيرين باستغلال هذه المعالم التاريخية سياسياً وسياحياً عبر تجديدها وترميمها، إذ حرصت حكومة أوزباكستان بعد استقلالها عن الاتحاد السوفييتي على تجديد أضرحة العديد من الأئمة كالبخاري والترمذي والماتريدي، وخصوصاً بعد ابتكار الشباب بدعة زيارة ضريح البخاري ضمن مراسم الزواج التقليدية.

أما أضرحة آل البيت ومشايخ الطرق الصوفية فتشكل نقاط جذب سياحي في العديد من المدن كما في سورية ومصر والمغرب وإيران والعراق، وتتفاوت شعائر زيارتها بين ترك الرسائل والتبرعات والتبرك وتقديم القرابين تحت وطأة هيبة الصورة وجلال المكان.

في عـــام 2005 حاولت جمعيـة تركية إسلامية بناء مئذنة ترتفع ستة أمتار في سويسرا، فرفضت السلطات طلب التصريح بالبناء، واستغل اليمينيون هذا الرفض على الفور لإثارة الشعب ضد المسلمين، فمرروا استفتاء شعبياً لاستصدار قانون يمنع بناء المآذن في كل البلاد، ونجحت الدعاية في استصداره بالرغم من مخالفته الصريحة للدستور العلماني السويسري، مما يثبت مجدداً قوة الصورة الرمزية الكامنة في المئذنة التي أرعبت السويسريين من اجتياح الإسلام لأوربا.

لعبت الهندسة الصناعية دورها في تغيير مفهوم الصورة المعمارية في العصر الحديث، فمداخن المعامل وتروس الآلات وأبراج تكرير النفط كانت أشكالا مألوفة للعين في مطلع القرن العشرين، كما هي شاشات الكمبيوتر والرقاقات الإلكترونية في نهايته، وقد أثرت هذه العناصر بوضوح في كافة أشكال الفنون البصرية، حتى باتت المخلفات والخامات الصناعية موضوعاً لأعمال فنية مشهورة في كبرى المتاحف العالمية.

ومن الطريف أن برج إيفل لاقى اعتراضاً واسعاً عندما بُني في وسط باريس ليكون مدخلاً مميزاً للمعرض الدولي عام 1889، إذ لم يكن في معايير الذوق الفرنسي سوى قطعة من الخردة، وكان مقرراً له التفكيك بعد انتهاء المعرض لكنه بقي ليصبح رمزاً للمدينة كلها فيما بعد.

في عام 1035 م، وضع العالِم المسلم أبو الريحان البيروني كتابه الشهير «الجماهر في معرفة الجواهر» متقدماً فيه على لافوازييه بثمانية قرون في تصنيف الكثير من المعادن الثمينة، كما وصف فيه المعادن الصالحة للاستخدام في الفن والصناعة، مما ساعد على تطور الصناعة المعدنية.

لم يكن الأسطرلاب العربي مجرد جهاز لتحديد مواضع الأجرام الفلكية أو إجراء بعض الحسابات الجغرافية، بل كان أيضاً تحفة فنية تزينها الزخارف الهندسية وحروف الخط الكوفي، كما لم تكن الساعات التي أبدعها الجزري وغيره لحساب الوقت فقط، بل كانت مجسمات فنية في غاية الجمال.

أسطرلاب فارسي يعود إلى القرن الرابع عشر
Wikimedia Commons


Wikimedia Commons
ساعة الفيل هي إحدى اختراعات الجزري المعقدة

الصورة المصنّعة

لم يهتم أسلافنا الذين عاشوا قبل التاريخ بتزيين أدواتهم، فكان همهم منصباً على صناعة ما يساعدهم في الزراعة والصيد والبناء وإعداد الطعام ونسج الثياب، لكن نشوء الحضارات لاحقاً واستئثار البعض بالسلطة والترف مهّد لظهور مفهوم الجمال في المصنوعات والحُلي وقطع الأثاث، وما زالت تركة حضارات ما بين النهرين ومصر والصين واليابان وغيرها تُدهشنا بجمال زخارفها ودقة صنعها، ولعل الخزف الصيني هو أكثرها شهرة اليوم، إذ برع صانعوه في طلائه بالمينا الأبيض وزخرفته بالمنمنمات والخط الصيني منذ أكثر من أربعة آلاف سنة.

لكن معظم هذه المصنوعات الجميلة كانت تُستخدم في قصور الحكام ومنازل أفراد الحاشية والمتنفذين، إلى أن فرضت الحضارة الإسلامية مفهومها الخاص، حيث لم يفصل الحرفيون الفن عن الصناعة، كما لم يُشكِل عليهم التزاوج بين الوظيفة والجمال، في الوقت الذي ظل فيه الفن حكراً على النبلاء والإقطاعيين في الحضارات المجاورة طوال القرون الوسطى، لذا يَعجب المستشرقون والباحثون المعاصرون اليوم من إصرار الحرفي المسلم قبل أكثر من ألف عام على تزيين الأدوات التي كان يستخدمها جميع الناس في حياتهم اليومية، كالأطباق والقناديل والمشكاوات والسكاكين والمقصات والمطارق والأزاميل، وقد يفاجأ زوار المتاحف الإسلامية عندما يتداخل أمام أعينهم تاريخ العلوم والفنون معاً، فالأدوات التي استخدمها الأطباء والكيميائيون لم تخلُ أيضاً من الزينة والزخرفة.


carseek.com

تشرب الأوربيون ثقافة "النافع والجميل" من جيرانهم المسلمين بعد الاحتكاك الحضاري خلال الحروب الصليبية، فبدأ الحرفيون بتزيين مصنوعاتهم لتحقق وظيفتها الاستخدامية مع إبهاج الناظر إليها في آن معاً. وعندما انتقل عبء الإنتاج من أيدي الحرفيين إلى المصانع المدارة بالآلات؛ ظهر فن التصميم الحديث، وتخصص بعض الفنانين في مهنة تصميم المنتجات المتنوعة، وبات من الضروري في بعض المجالات طرح تصميمات جديدة كل عام، إذ تكتسب معظم هذه المنتجات قدرتها التنافسية من جاذبيتها البصرية، فقيمة السيارة مثلاً لا تتحدد فقط بوظيفتها في النقل المريح والسريع؛ بل بما يضفيه مظهرها أيضاً من شعور بالفخامة والانتماء إلى الطبقة الراقية في المجتمع.


cars.com

انطلقت الثورة الصناعية في العصر الحديث مع اختراع الآلة البخارية عام 1768 على يد الإنجليزي جيمس وات، وبدأت عين الإنسان بالتآلف التدريجي مع مظهر الآلات والمحركات التي سرعان ما غزت العالم وغيرت وجهه جذرياً.

وفي عام 1869؛ قدم الأمريكي هنري فورد أول سيارة تعمل بمحرك الاحتراق الداخلي، وانطلقت سيارته الشهيرة "T" لتثير خيال الناس بمستقبل كان أشبه بالحلم، وخصوصاً بعد تمكنه من إنتاجها بكميات تجارية إثر اختراعه فكرة توزيع العمل على خطوط الإنتاج عام 1907، لكن اهتمام المُنتج والمستهلك كان منصباً بالدرجة الأولى آنذاك على الجودة والكفاءة دون تعويل على المظهر.

بعد الحرب العالمية الأولى والركود الاقتصادي؛ أصبحت الأولوية لتوفير الوقود بتخفيف مقاومة السيارة للرياح، فاستفاد المصممون من صناعة الطائرات الناشئة بتصميم سيارات أكثر انسيابية، كما تركت الحرب العالمية الثانية أثرها على السيارات الأمريكية التي باتت لها ذيول تشبه الصواريخ المثبتة على أجنحة المقاتلات.

تعمد المصممون الأمريكيون إظهار سياراتهم في صورة باذخة وضخمة لتملأ عين المستهلك الباحث عن القوة، قياساً إلى السيارات اليابانية التي اشتهرت بالتوفير والخفة. ومع نهاية مرحلة التقشف في الثمانينيات؛ لم تعد صناعة السيارات الأمريكية مشغولة بهموم التوفير على حساب الأداء، غير أنها ضاعفت من انسيابية مظهرها التي باتت رمزاً بصرياً للتصاميم الحديثة، وما زالت المصانع تطرح تصاميم مدهشة في انسيابيتها حتى أصبح بعضها أشبه بالطلقة.

لم يقتصر التطور على تصميم السيارات فحسب، إذ شهدت خمسينيات القرن العشرين ثورة شاملة في صناعة كافة مستلزمات الحياة العصرية, وكان للرخاء الذي عرفته المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية دور كبير في إدارة دفة توجيه الصناعة نحو الكماليات، حتى أصبح العديد منها في عداد الضروريات.

كان تصميم الأجهزة الكهربائية المنزلية آنذاك أقرب ما يكون إلى الآلات الصناعية لإثبات جودتها ومتانتها، لكن المستهلكين سرعان ما تذمروا من خشونة مظهرها، فبدأ المصممون بإدخال تحسيناتهم في مطلع الستينيات، حتى باتت هذه الأجهزة إحدى مكونات الأثاث المنزلي بكل ما يتطلبه من جمال وأناقة.

لم يتخلّ المصممون عن أهمية المظهر العصري منذ ذلك الحين بالرغم من دخول عناصر تسويقية أخرى؛ كسهولة الاستخدام وتوفير الطاقة والحفاظ على سلامة البيئة، ويبدو أنهم أخذوا على عاتقهم مهمة ربط هذه المزايا بالمظهر العصري ذاته لإثبات جدارة الأجهزة ذات المظهر الأنيق والألوان المناسبة بفهم متطلبات العصر.

أصبحت الأجهزة الكهربائية في بعض الأحيان بمثابة قطع فنية تجمّل المكان، حتى أضاف بعض كبار الفنانين لمساتهم لتحويل الأجهزة إلى منحوتات عصرية.



هاتف القريدس، أحد أعمال الفنان الأسباني سلفادور دالي

في منتصف الخمسينيات؛ اكتشفت إدارة شركة براون الألمانية أن الراديو التقليدي بصندوقه الخشبي لم يعد مواكباً لقفزات ما بعد الحداثة المتسارعة، لذا استفادت الشركة من الرؤى الإبداعية لمدرسة الباوهاوس وبدأت بطرح أجهزة كهربائية بتصاميم مختلفة جذرياً، وواصلت نجاحها في الأسواق العالمية حتى اقتنى متحف الفن الحديث في نيويورك بعض منتجاتها وكأنها تحف فنية.

قواعد القوة في الصورة المجسمة

يطبق النحاتون والمعماريون والمصممون القواعد نفسها التي سبق شرحها في فصل "من العين إلى الدماغ"، وبطرق لا تختلف كثيراً عن التي يستخدمها الرسامون والمصورون، وفيما يلي استعراض موجز لأهم تطبيقات هذه القواعد في قوة الصورة المجسمة.

تطبيقات النحت والعمارة

1. قاعدة النسبة الذهبية: تطبق في فن النحت لتقسيم أجزاء المنحوتة بنسب متوازنة، كما يلجأ إليها المهندسون المحترفون لتصميم معماري أكثر جاذبية، ويعود تاريخ توظيفها المعماري إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام.

2. التأثير النفسي للخطوط: بالعودة إلى خصائص الخطوط التي سبق شرحها، يمكننا أن نفهم ميل النحاتين الإغريق إلى الابتعاد عن التكوين المستقيم لتماثيلهم، فالخط المنحني أكثر ليونة وجاذبية وبعداً عن الرتابة. وإذا كانت تماثيل الآلهة المصرية قد اكتسبت هيئة صارمة وحادة بسبب خطوطها المستقيمة؛ فإن الآلهة الإغريقية بانحناءاتها وتموجات ثيابها باتت أكثر إنسانية.

الأمر نفسه ينطبق على العمارة؛ فالأقواس والقباب والزخارف النباتية المستديرة أضفت على العمارة الإسلامية الكثير من الروحانية، وهي ميزة افتقر إليها الكثير من أشكال العمارة الدينية في حضارات أخرى، بينما تميل عمارة ما بعد الحداثة إلى التمرد الصارخ على الخطوط المستقيمة والأشكال المتناظرة والرتيبة، وهو ما يتناسب مع فلسفتها في الوجود بشكل عام.

architectoo.com

متحف إيفرسون للفن Everson Museum

3. التأثير النفسي للأشكال: يوزع المعماري تشكيلات الأسطح في تصميمه بما يحقق له أهدافاً وظيفية وبصرية في آن واحد، فالسطح المائل قد يبدو أقل استقراراً ما لم يُدعم بعناصر أخرى كالأعمدة المنتصبة رأسياً، أما المنحني كالأسطوانة فهو ذو مظهر

هكذا بدأت صناعة الحاسب المحمول Laptop في ثمانينيات القرن العشرين؛ إذ كان الأداء الوظيفي يحظى بالأولوية، لكن التنافس السريع بين الشركات على الأسواق العالمية وانتقال بؤرة الاهتمام من الحاسب المكتبي إلى الشخصي هي عوامل دفعت المنتجين إلى الاهتمام بالمظهر الخارجي أيضاً، حيث يعتمد التسويق العصري في جزء كبير منه على قوة الصورة في إغراء المستهلكين.



مستقر لكنه أقل رتابة، بينما يعطي السطح المخروطي شعوراً بالصعود والنماء، لذا توحي المآذن العثمانية بالانطلاق نحو السماء لتصميمها الأسطواني الرفيع ورؤوسها المخروطية المدببة.

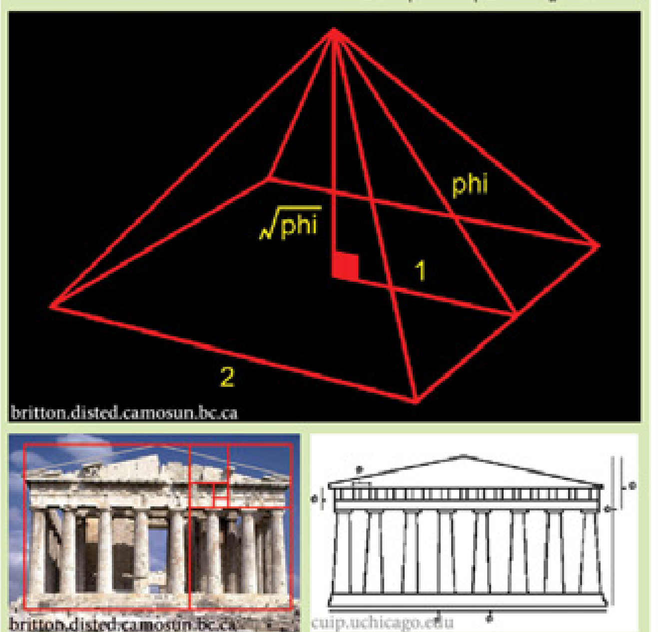
يتميز الجسم المكعب بالثبات والاستقرار، وإذا كان مصمتاً خالياً من العناصر الأخرى فقد يجمع بين الرتابة والشعور بالضخامة، أما القبة الكروية فتحقق وظيفة الاحتواء والشمولية والمساواة، كما تؤدي من الخارج وظيفة البروز والفخامة، لذا نجدها حاضرة في دور العبادة ومجالس البرلمان والقصور الباذخة.

4. الخداع البصري: برع نحاتو القرن العشرين في هذا الفن إلى أقصى الحدود مع ابتكارهم العديد من الوسائل التي أبهرت عين المتلقي، فدمجت بعض المدارس الفنية بين الرسم والنحت بتقديم أعمال يصعب تصنيفها لكونها منحوتات مجسمة ومزينة بالرسوم ذات الدلالة الفنية، كما أدخل بعض فناني مدرسة الأوب آرت تقنيات الخداع البصري في منحوتاتهم، واستعان آخرون بتقنيات الروبوت أو بالطاقة الكهربائية والمغناطيسية لتحريك أعمالهم، فتضمن بعضها نوابض ميكانيكية ومحركات كهربائية حتى أصبحت أشبه بالآلات، بينما احتوى بعضها الآخر على تقنيات مختلفة للإضاءة كغاز النيون وشعاع الليزر.


examiner.com

إحدى المنحوتات المتحركة للفنان الأمريكي ألكساندر كالدر

تعد أهرام الجيزة من أقدم تطبيقات قاعدة النسبة الذهبية في فن العمارة، حيث احتُسبت أبعاد قاعدتها وارتفاعها بما يحقق هذا التوازن الجمالي، أما معبد البارثينون اليوناني فقد طُبقت النسبة الذهبية في تصميم معظم أجزائه.



تطبيقات التصميم الداخلي والديكور

يتجدد انفعالنا اليومي بقوة الصورة المجسمة من خلال ما يتركه التصميم الداخلي والأثاث والديكور من أثر في نفوسنا، فالتوظيف المدروس لعوامل قوة الصورة قد يساعد أو يثبط انفعالاتنا النفسية، كما يتدخل في تبدل مزاجنا وقدرتنا على الأداء الذهني واتخاذ القرارات والنشاط الجسدي سواء في مواقع العمل أو السكن، ويمكن لمصممي الديكور استغلال هذه العوامل بالطرق الآتية:



تم تقسيم مبنى الأمم المتحدة في نيويورك إلى أقسام يتضمن كل منها عشر طوابق، واحتُسبت أبعاد المبنى مع أقسامه وفقاً لقاعدة النسبة الذهبية.

1. الألوان: تتيح خصائص الألوان [انظر فصل من العين إلى الدماغ] لمصمم الديكور خيارات عملية للتوافق مع الأداء والوظيفة للمكان، فاللون الأصفر يضفي على مواقع العمل نشاطاً وحيوية بشرط عدم انفراده بطلاء الجدران تجنباً لتحريضه العصبي، لذا يحسُن استخدامه في أقسام الطوارئ في المستشفيات لتحريض المسعفين على الاستنفار السريع بينما يُمنع في أقسام أخرى تتطلب الراحة والاسترخاء، أما البرتقالي فيناسب غرف الاستقبال في المنازل لكونه أكثر دفئاً وجدية من الأصفر، لكن كلاهما يحرض الدماغ على الشعور بالجوع مما يفسر وجودهما في أثاث مطاعم الوجبات السريعة بكثرة.

ولما كان الأحمر أكثر حرارة فهو يلائم غرف المعيشة التي تجمع أفراد العائلة في أجواء تتطلب الشعور بالدفء، ويبدو ملائماً أيضًا للصالات الرياضية والمقاهي الشبابية، لكنه يُحظر في غرف النوم ومكاتب العمل لتحريضه العصبي، أما الأزرق فهو الأكثر ملاءمة لغرف النوم وأماكن الاستجمام والعلاج النفسي، ويُفضل أن يكون أقرب إلى السماوي عند استخدامه في غرف الأطفال، ويُستخدم الأزرق أيضاً في العديد من البنوك الأمريكية لمنح الشعور بالثقة والأمان.

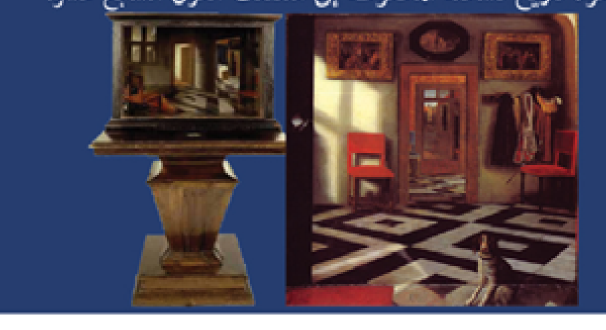
يُعد اللون الأخضر محايداً بين البرودة والدفء؛ ويُنصح بإضفاء لمسة من تدرجاته على الأثاث في كافة الأماكن، فهو يقترن نفسيًا بالطبيعة والنضارة مما يعطيه أثراً مهدئًا دون برود، وينفرد اللون الأبيض في إضفاء الأجواء الروحانية والحياد العاطفي، مما يؤهله للحضور الطاغي في دور العبادة وعيادات الأطباء وقاعات الدرس وكافة مواقع العمل الجادة، أما الأسود فيقتصر استخدامه الطفيف على بعض اللمسات لإضفاء إحساس بالفخامة، لكن طمس الجدران به يضفي على الفور شعوراً بالكآبة والخوف، مما يجعله مناسباً لوظائف الجماعات السرية كالماسونية وعبادة الشيطان.

ويُفضل المصممون دائماً عدم الاقتصار على لون واحد في مكونات الغرف والمكاتب من الأثاث والجدران، كما يحرصون على الانتباه إلى التجاور اللوني وما قد يتبعه من تنافر يجذب العين أو يزعجها.

2. الإضاءة: يفضل المصممون استخدام الإضاءة الموجهة التي تساعدهم على إبراز العناصر الجمالية والمهمة في المكان، مثل إسقاط بقع ضوئية على أجزاء مختارة من الجدران واللوحات والتحف، وخصوصاً عندما تُطلى بعض الجدران بألوان غامقة فيُستحسن عدم إضاءتها بالكامل. ويمكن للمصمم إضفاء لمسات جمالية كثيرة بتحكمه في إضاءة المطاعم والمقاهي والمعارض والبنوك، فبعضها يتطلب شيئاً من الخصوصية للزبون مما يستلزم الاكتفاء بإضاءة خافتة وموجهة بينما يتطلب بعضها الآخر إضفاء شعور بالثقة والشفافية فيُستحسن استخدام واجهات زجاجية عملاقة تسمح بنشر ضوء الشمس في المكان، ولا شك في أن الإضاءة المنتظمة والهادئة تساعد الموظفين أيضاً

ساعد انتقال إبداعات الفيزيائيين المسلمين إلى أوربا على تنشيط البحث والاكتشاف في مجال البصريات، ومن أهمها الغرفة المظلمة التي ابتكرها ابن الهيثم لتصبح نواة اختراع الكاميرا، لكن البعض استفاد من هذه الابتكارات لتوظيفها في مجالات الترفيه والتسلية، وشجع اهتمام الطبقة البرجوازية بهذا الفن على تطويره في أواخر القرن الثامن عشر، فظهرت بعض الاختراعات الجديدة مثل الفانوس السحري وصندوق الحظ المنظوري، أما الأخير فهو صندوق خشبي يسمح للضوء بالنفاذ من ثقب صغير ليسقط على خلفيات تحمل رسوماً معينة، بحيث يرى الشخص الذي ينظر إليها من ثقب آخر أشكالاً وتكوينات يتحكم فيها أصحاب العروض ويعمدون إلى تحريكها للمزيد من الإبهار.

ويعد صندوق الفنان الهولندي هوغستراتن Hoogstraten من أجمل الشواهد الباقية حتى الآن على هذه الابتكارات الجميلة، ويعود تاريخ نسخته المحفوظة إلى منتصف القرن السابع عشر.



من خلال تلاعبه بالمنظور الهندسي؛ صمم الدكتور "أدلبرت آميس" عام 1946 غرفة تعتمد على الخداع البصري، بحيث تظهر الأشياء فيها لمن ينظر من ثقب في الجدار مختلفة في الأحجام مع أنها تكون في الواقع بطول واحد.

ويكمن السر في أن الجدار الخلفي ليس موازياً للجدار الذي ينظر منه الرائي بحيث يبتعد الشخص الواقف على اليسار كثيراً عن الشخص الذي على اليمين، لكن تلاعُب الدكتور آميس في رسم المربعات على الأرضية وفي الشباك الوهمي على الجدار يوحي للرائي بأنها على شكل مربع حقيقي عندما يراها من الجانب، فيعتقد الدماغ أن الجدران كلها متوازية وأن الغرفة مكعبة ويحتار في اختلاف أحجام الشخصين مع أنهما ليسا متحاذيين في الحقيقة.



على أداء عملهم بسلاسة وزيادة إنتاجيتهم.


المؤلف

يتميز متحف قطر للفن الإسلامي بتركيز الإضاءة على المعروضات وفق توزيع هادئ ومدروس

3. التكوين: يؤثر التصميم أيضاً في انطباع الإنسان وحالته الذهنية، فتصميم البنوك والشركات التي تستقبل الزبائن باستمرار يتطلب الكثير من البساطة والرتابة لإقناعهم بأن العمل يجري بجدية تامة، لكن تصميم معارض الأزياء والمقاهي الشبابية والمكاتب السياحية يميل إلى الخروج على القواعد الصارمة ليلائم وظيفته في إضفاء الشعور بالخروج عن المألوف والبحث عما هو إبداعي ومختلف.

يحرص المصمم أيضاً على المواءمة بين التكوين وفلسفة العمل وبيئته، فالمصرف الإسلامي مثلاً يتطلب تصميماً مفعماً بالتراث والزخارف الإسلامية التقليدية حتى يشعر العميل بأن الموظف حريص على التمسك بأحكام الشريعة، أما تصميم مطعم للوجبات السريعة فينبغي أن يبتعد كثيراً عن التعقيد والمبالغة؛ فجميع الكراسي والطاولات تأخذ أشكالاً بسيطة وألواناً فاقعة، حيث تعتمد الخدمة على السرعة والدقة فضلاً عن الاكتفاء بوظيفة واحدة يطلبها الزبون وهي الإشباع، دون أي وظائف اجتماعية أو ترفيهية أخرى كالتي يُبحث عنها في المطاعم الراقية.

4. الخداع البصري: تفنن المعماريون في عصر النهضة بابتكار تصاميم ورسوم جدارية تضفي على المساحات الداخلية شعوراً بالاتساع، وقد تطور هذا الاتجاه في العصر الحديث وأصبح من الفنون المطبقة في مراكز التصميم على أيدي مهندسين محترفين، فمن خلال توظيف مبادئ الخداع البصري المعروفة يمكن للمهندس أن يختار رسومه المناسبة للسقف بحيث يبدو أكثر ارتفاعاً، كما يمكنه أن يعطي شعوراً بانفتاح السقف على السماء ببعض الرسوم والإضاءة الموجهة.

يمكن للمهندس أيضاً أن يطلي بعض الجدران برسوم زيتية تتضمن حدائق وفضاءات واسعة فتعطي شعوراً لاإرادياً بانفتاح المكان، كما يمكنه أن يعيد توزيع قطع الأثاث والتحكم بحجمها وأن يضيف لمساته الخاصة على الستائر والأعمدة الجبسية ونباتات الزينة للوصول إلى نتيجة مماثلة من التلاعب بالإحساس باتساع المكان.

تطبيقات التصميم في المنتجات الصناعية

1. الألوان: تدل الإحصاءات على سيادة ثلاثة ألوان على أرقام مبيعات السيارات في شتى أنحاء العالم، وهي الفضي والأسود والأبيض، مع اختلاف الترتيب فيما بينها حسب ثقافة الشعوب. أما الألوان الغريبة كالأخضر الفاتح والبرتقالي فتحقق مبيعات منخفضة جداً حول العالم، وترتبط ألوان السيارات عادة باعتبارات الشريحة التي تقتنيها، فالسيارات الفخمة تطلى عادة بالأسود أو الفضي، أما السيارات الرياضية فتغلب عليها الألوان الحارة كالأصفر والأحمر، ويبقى الأبيض للسيارات العملية التي تستخدمها العائلات أو المؤسسات لكونه أكثر الألوان حياداً.

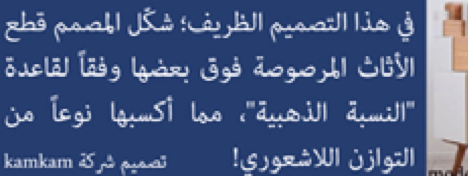
تُطبق نظرية الألوان أيضاً في تصميم كل ما يدخل حياتنا اليومية من منتجات، فالتكنولوجيا الحديثة ترتبط بصرياً في لاوعينا باللونين الفضي والأسود، إذ نراهما يلمعان غالباً في الهواتف النقالة والحواسب المحمولة "لابتوب"، كما لا يُغفل المصممون حصة الجنس اللطيف من السوق فيطرحون منتجاتهم في ألوان أنثوية كالزهري والبنفسجي الفاتح، بينما يسود اللون الأبيض الحيادي على معظم الأجهزة الكهربائية المنزلية كالثلاجات والغسالات لقدرته على الملاءمة مع كافة ألوان الديكور الأخرى، دون أن يُغفل المصممون طرح كميات محدودة من المنتجات التي ترضي الأذواق الأكثر تطلباً كالثلاجات المغطاة بطبقة من الخشب أو الستانلس ستيل.

2. التكوين: لم يُغفل بعض المصممين دور النسبة الذهبية في توازن أعمالهم، فهي تُستخدم كثيراً في تصميم السيارات الرياضية وقطع الأثاث والأجهزة الكهربائية، كما تُوظف الخصائص النفسية للأشكال والخطوط ببراعة في تصاميم العديد من المنتجات التقنية الحديثة، فالسيارات الفخمة المخصصة لكبار الشخصيات تغلب على تصاميمها الخطوط المستقيمة والواجهات العريضة والمستطيلة، أما السيارات الرياضية فتظهر فيها بوضوح المنحنيات والدوائر، علماً بأن كلا هذين التصميمين يتمتعان بقدر كبير من الانسيابية.



استفاد مصمم هذه السيارة الكهربائية الصغيرة من "النسبة الذهبية" لإكساب تصميمه قدراً من التوازن.

تصميم: Certejan Cosmin




في هذا التصميم الظريف؛ شكّل المصمم قطع الأثاث المرصوصة فوق بعضها وفقاً لقاعدة "النسبة الذهبية"، مما أكسبها نوعاً من التوازن اللاشعوري!

تصميم شركة kamkam



الفصل السادس

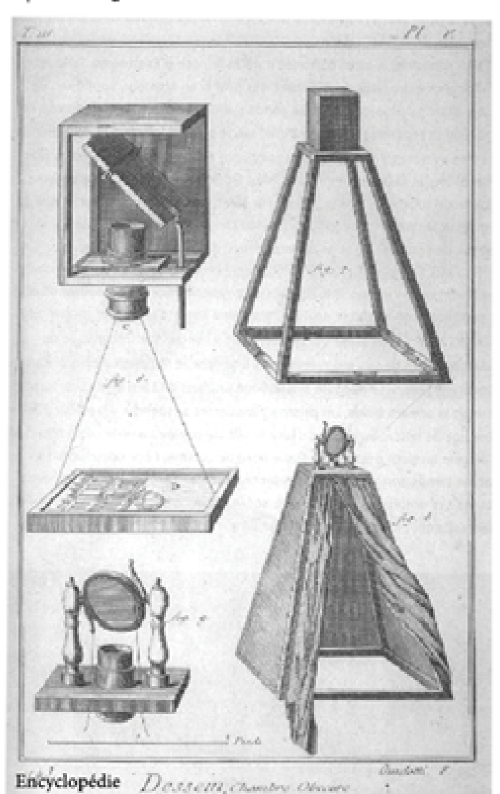
الصورة الضوئية

اختراع آلة التصوير (الكاميرا)

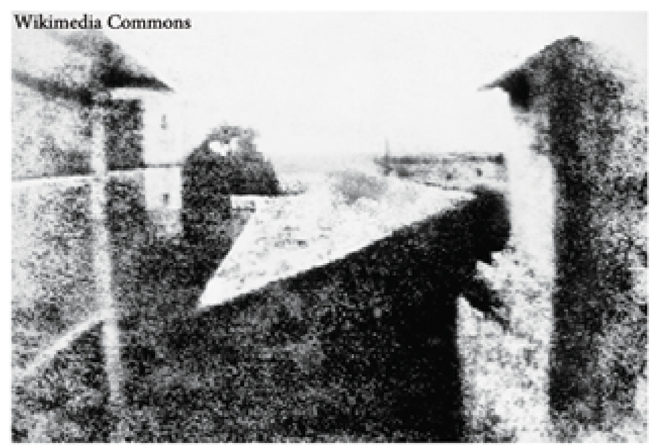
جرت العادة على نسبة الفضل في وضع البوادر الأولى لصناعة آلة التصوير إلى الفنان والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي"، إذ تُردد معظم المراجع العلمية اكتشافه لإمكانيات "الغرفة المظلمة" في أواخر القرن الخامس عشر، حيث كتب "دافنشي" عن تشكل صور الأشياء الخارجية المضيئة داخل غرفة مظلمة بفعل أشعة الشمس المارة عبر ثقب صغير في جدارها، لكن التحقيق التاريخي يؤكد أن الحسن بن الهيثم قد سبق "دافنشي" إلى هذا الاكتشاف.

صمّم ابن الهيثم في القرن العاشر الميلادي صندوقاً خشبياً يحتوي على ثقب في أحد جدرانه ثم أجرى عليه تجاربه التي وصفها بدقة، فنقرأ له في أحد كتبه: "إن امتداد الأضواء على سمت الخطوط المستقيمة يؤدي رأساً إلى أن الضوء المشرق من جسم مبصر إذا نفذ من ثقب ضيق في حاجز، واستُقبل على حاجز أبيض من خلفه، تكونت على هذا الحاجز صورة معكوسة للجسم".

وقد أطلق على هذا الصندوق اسم "البيت المظلم"، وهو ما تُرجم لاحقاً إلى اللغة اللاتينية تحت اسم Camera Obscura، ثم اختُصر إلى كلمة "كاميرا" كما نتداولها اليوم، أما العدسة الزجاجية فاستبدلت بالثقب الضيق في القرن السادس عشر، ومن عجائب الصُدف أن ابن الهيثم سبق أيضاً إلى دراسة العدسات وترك لنا في كتابه "المناظر" وصفاً دقيقاً لقوانين انكسار الضوء عند مروره في الأجسام الشفافة.



في المرحلة التالية؛ بدأ الكيميائيون بالتفكير في طريقة تمكنهم من حفظ الصورة المنعكسة على جدار الغرفة. وبعد عدة تجارب فاشلة، التقط الفرنسي "جوزف نيسيفور نييبس" أول صورة ضوئية عام 1827 بعد أن ترك "غرفته المظلمة" أمام النافذة لمدة ثمان ساعات، واضعاً في الجدار الداخلي صفيحة من القصدير تم دهنها بكلور الفضة. ثم ابتكر الفرنسي "لويس داغير" سنة 1837 طريقة أفضل لالتقاط الصور مستخدماً ملح الطعام، وبعدها بعامين فقط بدأ عصر التصوير الضوئي مع نشر "داغير" طريقة صنع تلك الآلة والتقاطها للصور، فتهافت الناس على شراء آلات التصوير التي طُرحت بكميات قليلة في أسواق باريس.



أول صورة ضوئية في التاريخ، التقطها "نييبس" من نافذة غرفته عام 1827.

في الوقت نفسه؛ كان العالم الإنجليزي "ويليام تالبوت" يجري تجاربه محاولاً تثبيت الصورة على الورق بدلاً من المعدن، وباستخدام آزوتات الفضة وحمض الغاليك نجح في التقاط صورته السلبية الأولى، ثم تمكن من تظهيرها مستخدماً يود الفضة ونترات الغاليك.

وفي عام 1888 طرح "جورج إيستمان" آلته الشهيرة "كوداك"، وكانت الكاميرا الشعبية الأولى التي يمكن للجميع شراؤها واستخدامها دون احتراف، إذ لم يتطلب الأمر أكثر من تثبيت بكرة الفيلم والتقاط الصور، ثم إرسال الآلة إلى المعمل لتظهير الفيلم الذي يضم مئة صورة وإعادتها إلى صاحبها. وتوالى ظهور أشكال أخرى للكاميرات في الأعوام التالية، فكان المصممون يتنافسون على تقليص أحجامها وتخفيف أوزانها.

تمكن الطالب الأمريكي "أدوين لاند" في أواخر العشرينيات من تركيب مادة كيميائية ذات استقطاب سريع للضوء، ونجح في تسويقها بكثافة خلال الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1947 أسس شركته "بولارويد" التي قدمت للعالم أول آلة تصوير فوري، حيث تُسكب مواد التحميض وتُطبع الصورة على الورق داخل الآلة نفسها وخلال دقيقة واحدة، فاكتسبت هذه الآلة شهرة عالمية لما توفره من سرعة إنجاز



إعلان تجاري لترويج كاميرا كوداك الأولى في تاريخ التصوير التجاري، حيث يقول الإعلان "اضغط الزر ودع الباقي علينا".

وخصوصية مع استغناء أصحابها عن كشف صورهم للعاملين في التحميض والطباعة، إلا أنها لم تتمكن من منافسة الكاميرات الأخرى في الجودة والوضوح، لذا لم تجد طريقها إلى عالم التصوير الاحترافي واقتصر تسويقها غالباً على الاستخدام المنزلي.

كانت الأبحاث تجري منذ البداية على اكتشاف طريقة للتصوير بالألوان، فلاحظ الألماني "هرمان فوغل" أن الصفائح المستخدمة آنذاك لم تكن حساسة إلا للأشعة البنفسجية، وعندما عالجها بالآنيلين تمكن من التقاط اللون الأخضر، وتوالت التجارب من بعده لالتقاط اللون الأحمر، حتى تمكن الأمريكي "فردريك إيفز" عام 1891 من التقاط الصورة على ثلاث شرائح حمراء وزرقاء وخضراء بحيث تدمج معاً للحصول على الصورة الكاملة، وفي عام 1906 نجح الإنجليزي "راتن وينرايت" في طرح الشريحة القابلة لامتصاص كافة الألوان للبيع التجاري في الأسواق، لكن التصوير الفوري الملون لم يتمكن من اللحاق بالركب إلا سنة 1963 عبر شركة "بولارويد" التي احتكرت سوق التصوير الفوري في العالم كله.

التصوير الفوتوغرافي الرقمي "الديجيتال"

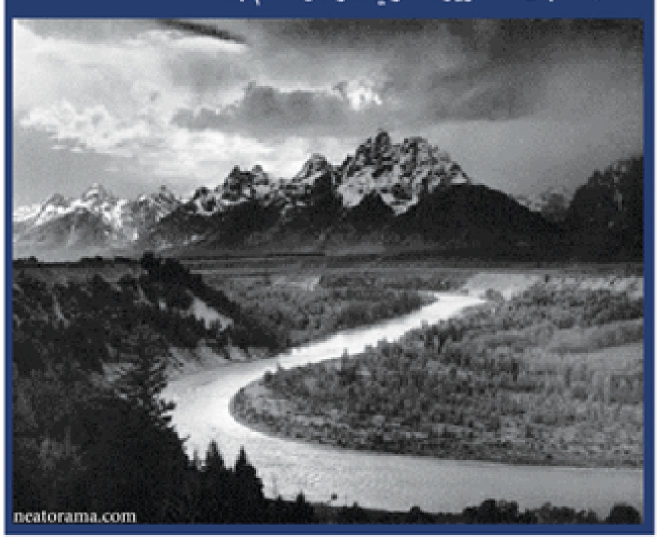
مع التطور التقني الهائل في الربع الأخير من القرن العشرين ودخول العالم عصر تكنولوجيا المعلومات؛ انطلقت ثورة جديدة في عالم التصوير باختراع حساس الضوء الإلكتروني، وسرعان ما انتزعت الكاميرات الرقمية موقع الريادة من سوق الفيلم التقليدي الذي يتحسس للضوء كيميائياً ويتطلب جهداً إضافياً في التظهير والطبع، بينما يتكون الحساس الجديد من شريحة إلكترونية تحمل على سطحها عدداً هائلاً من المستقبلات الضوئية -يتراوح بين عدة آلاف وعشرات الملايين- التي تسمى "بكسل"، بحيث تزداد دقة الكاميرا مع ارتفاع عدد هذه المستقبلات، وقد تغلبت هذه الكاميرات الجديدة

"ابن الهيثم هو أعظم عالم ظهر عند العرب في علم الطبيعة، بل أعظم علماء الطبيعة في القرون الوسطى، وهو من علماء البصريات القليلين المشهورين في العالم كله".
المؤرخ الأمريكي "جورج سارتون"

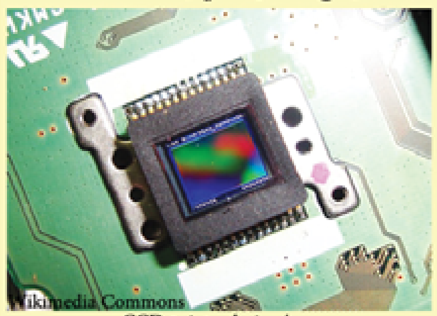
عندما رأى الفنان الفرنسي "بول دي لا روش" آلة التصوير التي اخترعها "داغير" قال: "مات فن الرسم بدءًا من اليوم".

كلمة "فوتوغراف Photograph" مؤلفة من كلمتين هما: "Photo" التي تعني ضوء و"Graph" التي تعني رسم، ليصبح المعنى الإجمالي هو الرسم بالضوء.

لقي اختراع الكاميرا رفضاً واستخفافاً كبيراً من الرسامين في بداية ظهوره، لكن هذه الصورة الفنية البديعة التي التقطها الفنان الأمريكي "آنسل آدمز" عام 1942 أجبرت الكثير من الرسامين على الاعتراف بأن التصوير الضوئي هو فن قائم بذاته.


neatorama.com

شريحة الحساس الضوئي (CCD) أو (CMOS) تقوم بنفس المهمة التي يعمل بها الفيلم التقليدي، وهي الاحتفاظ بالصورة التي تُطبع على كل منهما بمجرد أن يُفتح الغالق الذي يقف خلف العدسة، إلا أن الحساسات الضوئية تتفاعل مع الضوء إلكترونياً بينما يتفاعل الفيلم معه كيميائياً.


Wikimedia Commons
حساس ضوئي من نوع CCD

على كاميرات التصوير الفوري أيضاً لقدرتها على التقاط الصور بدقة مماثلة للكاميرات التقليدية الاحترافية، إلى جانب استغنائها عن التظهير وإمكانية طباعة صورها على الورق فور التقاطها، لذا توقفت شركة "بولارويد" عن إنتاج آلاتها الفورية الشهيرة منذ عام 2009، بينما تراجع سوق الفيلم التقليدي إلى حد ينبئ بقرب انقراضه.

تختزن الصور في الكاميرات الرقمية ضمن وحدات تخزين "ذواكر" قد تتسع لحفظ عشرات الآلاف من الصور، وهي تعمل بالطاقة الكهربائية (البطاريات الجافة)، وتسمح غالباً بتسجيل أشكال أخرى من البيانات مثل الصوت والفيديو، كما تتيح للمستخدم نقل الصور وتعديلها على أجهزة الكومبيوتر، ومع تطورها المتسارع باتت هذه الكاميرات أصغر حجماً وأخف وزناً، حتى أمكن دمجها في الهواتف النقالة وفي الأقلام والنظارات والساعات بما يتناسب مع متطلبات العاملين في الصحافة والتجسس.

تتمتع هذه الكاميرات بمزايا إضافية تزيد من قدرتها التنافسية، مثل تقنية منع الاهتزاز التي أوجدت حلاً لمشكلة طالما عانى منها حتى المحترفون، إضافة إلى إمكانية ضبط فتحة العدسة والمعايرة اللونية والبعد البؤري تلقائياً (أوتوماتيكياً)، والقدرة على التصوير في الأماكن المعتمة دون الحاجة إلى تسليط إضاءة خارجية، ويُحسب للكاميرات الرقمية أيضاً التقليل من المضار البيئية التي كانت تتسبب بها عمليات التصوير والتحميض التقليدية باستخدام المواد الكيميائية، فضلاً عن توفيرها لتكاليف شراء الأفلام وتحميضها وطباعتها مما جعل التصوير متاحاً لعامة الناس وفي كل الأوقات.



بعدسة: صفية بادحدح

شهدت السنوات الأخــيرة تطوراً سريعاً في تقنيات التصوير الإلكتروني الرقمي "الديجيتال"، حتى وصل الأمر إلى الدعوة للتوقف عن زيادة دقة الكاميرات التي أصبحت تقاس بعشرات الميغابكسل (الميغا تعني مليون) مما تسبب بخسارة الكثير من الشركات المصنعة التي لم تعد قادرة على المنافسة، فالدقة المتاحة في الأسواق اليوم تكفي لتحقيق حاجة المصورين ولم يعد من الضروري البحث عن دقة أعلى!



مجموعة من الكاميرات الاحترافية DSLR



الكاميرات الفوتوغرافية الاحترافية أصبحت قادرة على تصوير الفيديو بدقة تضاهي الكاميرات السينمائية باهظة الثمن

قواعد القوة في الصورة الفوتوغرافية

قوة التكوين

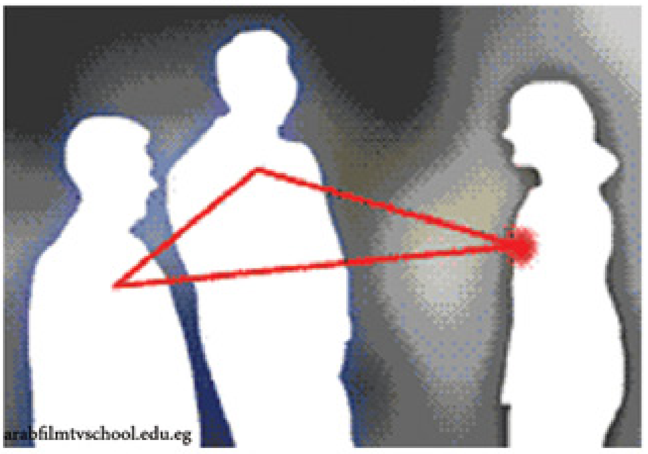
يُقصد بتكوين الصورة اختيارُ وترتيب عناصرها بطريقة فنية، إذ يمكن للمصور المحترف إبداع الكثير من التأثيرات والأحاسيس من خلال بعض المهارات في تكوين صورته. فاستخدام الخطوط مثلاً قد يعطي تأثيراً جمالياً أو يوجه اهتمام المشاهد إلى الموضوع الرئيس في الصورة وكأن الخطوط تشير إليه، كما تعطي الخطوط الرأسية شعوراً بالقوة، بينما تعطي الأفقية إحساساً بالهدوء، أما الخطوط المائلة فتزيد شعورنا بالعمق وتحفز إحساسنا بالحيوية، كما توحي الخطوط المنحنية بمشاعر أكثر رقة وهدوءاً.

ترتيب العناصر

عند ترتيب عناصر الصورة؛ يمكن للمصور زيادة وتقليل قيمة العنصر

وأثره في عين المشاهد من خلال اختيار موقعه داخل الصورة وفقاً للقواعد التالية:

1. تتوجه عين المتلقي نحو العنصر الواقع في رأس مثلث وهمي، مقابل العناصر الأخرى في قاعدة المثلث والتي تبدو أقل أهمية.



2. يعطي التكوين الهرمي للعناصر ترتيباً جميلاً وأنيقاً، ويستحسن أن تكون قمة الهرم في أعلى الصورة وذات لون فاتح أما قاعدته ففي الأسفل وداكنة، مما يعطي شعوراً بالتوازن.



بعدسة: صفية بادحدح

3. تقريبُ العنصر الأهم إلى الكاميرا يجعله أكثر حجماً ومن ثمّ أكثر لفتاً للانتباه.

4. يُعد الجانب الأيسر في الصورة أقوى من الأيمن، والجانب العلوي أقوى من السفلي.

5. يعطي تقارب العناصر في الصورة إحساسًا بالحميمية والقوة والانسجام فيما بينها، بينما يعطي تباعدها شعوراً بالضعف والانحلال.



بعدسة: صفية بادحدح

6. تأطير الصورة من خلال بعض عناصرها يساعد على توجيه عين المتلقي إلى العناصر الأهم فيها بسهولة.



من خلال الإطارات الوهمية التي تصنعها الأشجار والجبال في الطرفين؛ تنقاد العين بسهولة نحو الشجرة الصغيرة التي تتوسط صفحة الماء.

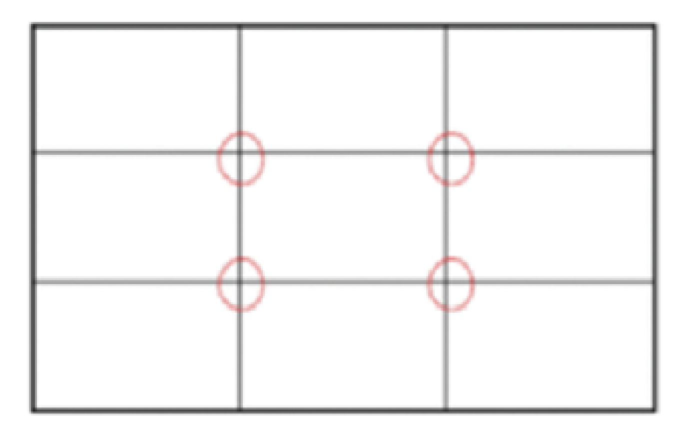
7. تعديل زاوية التصوير بحيث تظهر الخطوط المستقيمة مائلة يعطي شعوراً بالحركة والحيوية أكثر من كونها أفقية أو رأسية.



قاعدة النسبة الذهبية

تتحدد نقاط القوة في الصورة بتقاطع الخطوط الطولية والعرضية التي تُحدد وفقاً لقاعدة النسبة الذهبية التي سبق شرحها في فصل "الصورة المرسومة"، لكن الكثير من المصورين يميلون إلى تطبيق قاعدة الأثلاث لكونها أكثر سهولة، فهي تحقق أيضاً قدراً مهماً من توازن اللوحة، ويمكن القول بأن نقاط تقاطع الخطوط الأربعة التي تقسم طول وعرض الصورة إلى أثلاث متساوية هي نقاط القوة التي تلفت عين المتلقي لاشعورياً، لذا يوضع العنصر الأهم في الصورة عند إحدى هذه نقاط الأربعة.

ووفقاً للقاعدة نفسها؛ وعندما تتوزع مساحة الصورة كلها إلى لونين مختلفين؛ يقسم المصور صورته إلى أثلاث طولية أو عرضية، ثم يملأ ثلثي الصورة بالجزء الأهم من الموضوع، فإذا كانت الأرض مثلاً تتموج على سفح أحد الكثبان الرملية فمن الأفضل أن تملأ التموجات ثلثي الصورة ثم يُترك الثلث الأخير للسماء الصافية.



تطبق هذه القاعدة أيضاً في الصور الشخصية (البورتريه) بحيث يُترك الثلثان الفارغان في الجهة الأمامية لوجه الشخص، فالفراغ في الصورة يقوي الإحساس بالحركة ويحدد اتجاهها، وقد يُستخدم للدلالة على المستقبل أو الفراق والوحدة، ويمكن للمصور أيضاً أن يملأ الصورة بوجه الشخصية مقللاً من مساحة الفراغ الزائد في الخلفية التي قد تشتت انتباه المشاهد، على ألا يتعارض التكوين مع تطبيقات قاعدة النسبة الذهبية بحيث يقع مركز الوجه أو العين عند إحدى نقاط القوة.



الإضاءة والألوان

تؤدي الإضاءة الصحيحة وظائف جمالية وفنية عدة، فهي تساعد على إبراز البعد الثالث للصورة، وتوجه نظر المتلقي نحو العناصر الأكثر أهمية عندما تكون أكثر سطوعاً، كما تُستخدم لتحقيق أهداف درامية مختلفة وفقاً للأمثلة التالية:

1. تضفي إضاءة "رمبرانت" شعوراً بالرومنسية والدفء عندما تُسلط على الوجه من زاوية عليا وجانبية مع ميل قدره 45 درجة بحيث يطل الجانب المظلم من الوجه على الكاميرا [انظر فصل "الصورة المرسومة"].

2. تُستخدم الإضاءة بزاوية منخفضة لتضيف إلى الشخصية ملامح الشر والغموض.

3. تتمتع الصور المبهجة بإضاءة ساطعة ومنتشرة خالية من الظلال، بينما يتفنن المصور في توظيف الإضاءة الشاحبة والتباين الحاد بين العتمة والنور لتوصيل رسالة بصرية تراجيدية أو مثيرة للرهبة والشك.

4. تُستخدم نظرية الألـوان وتطبيقاتها المختـــــلفة (سبـق شرحـــــــها في هذا الكتاب) لجذب عين المتلقي إلى العناصر الأكثر أهمية، وذلك من خلال التضاد والتنافر بين العنصر والمحيط.


عدسة: يزيد الضويحي

يتطلب تكوين الصور الشخصية (البورتريه) إتقان بعض القواعد الخاصة التي تستند إلى الدراسات النفسية، إذ كشفت دراسة "هارولد والبوت" عن تأثير اتجاه نظر الشخصية في الصورة الفوتوغرافية أن الشخصية التي تنظر إلى الأعلى تدل لدى المتلقي على أنها متعالية وغير متفهمة، أما التي تنظر إلى الأسفل فتوحي بالسلبية وقلة الفاعلية، بينما تعطي النظرة إلى الأمام شعوراً إيجابياً ومريحاً.

أما دراسة "زيلمان" و"هاريس" و"شويتزر" حول تأثير زاوية التصوير فأكدت أن الصورة التي يتم التقاطها عن بعد تعزز السمات الإيجابية للشخصية، بينما تعطي الصورة المقربة شعوراً معاكساً، وتبين أن أفضل الزوايا لتصوير الكاتبات الإناث هي التصوير من موقع مرتفع قليلاً، أما القادة والمثقفون الرجال فمن الأفضل تصويرهم من زاوية منخفضة جانبية.

مع أن التلاعب بالصورة الفوتوغرافية وتلوينها وتصحيح أخطائها كان معروفاً قبل عشرات السنين بالطرق اليدوية؛ فإن التقنية الحديثة في التصحيح اللوني والمرشحات (الفلاتر) تقدم خيارات واسعة لمحترفي التصوير والتصميم على برامج الكومبيوتر (مثل الفوتوشوب)، كما تختصر الكثير من الوقت والجهد والتكاليف، وقد لقيت هذه التحسينات مؤخراً قبولاً لدى لجان التحكيم في بعض مسابقات التصوير الضوئي بعد أن كانت قرينة للتلاعب والغش لسنوات طويلة.

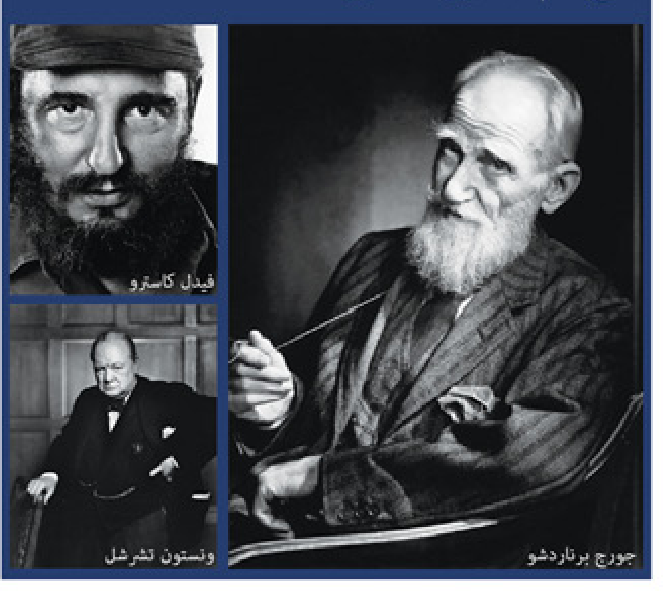

عبد العزيز بن علي

تكتسب الصورة الشخصية قوتها من قدرة المصور على إبراز شخصية صاحبها، ويعد المصور الكندي من أصل أرمني يوسف كارش رائد التصوير الشخصي في القرن العشرين، فكان قادرا على إقناع كبار الشخصيات بالجلوس أمام عدسته لإبداع صور فنية معبرة.

كان كارش يدرس شخصية وطباع وعادات الشخص الذي سيصوره، ثم يعمل جاهداً على إبراز جوهره الداخلي من خلال لغة الضوء والوضعية وملامح الوجه التي يختارها بعناية، فكانت كل صورة يلتقطها بمثابة كتاب شخصي يُقرأ بصرياً ليحكي قصة صاحبها.


كارش

نماذج لأهم أعمال يوسف كارش


فيدل كاسترو
ونستون تشرشل
جورج برناردشو

مهارات وتقنيات خاصة

تتيح الكاميرات الاحترافية للمصور التمتع ببعض المهارات والتقنيات لإضافة تأثيرات جمالية وفنية إلى الصورة، ونذكر منها على سبيل المثال:

1. استخدام فلتر التنعيم Soft Focus الذي يؤدي إلى توهج المساحات البيضاء في الصورة بإضاءة ناعمة وهادئة، مما يكسب الصورة طابعاً رومنسياً وحالماً.


عدسة عبد العزيز بن علي


عدسة عبد العزيز بن علي

2. التحكم بمدة فتح غالق العدسة Shutter أي سرعة التقاط الصورة، فعندما يرغب المصور بالتقاط صورة لمكان عام يزدحم بالحركة يمكنه إبطاء سرعة الإغلاق لتصل إلى عدة ثوان، مما يسمح بإخفاء حركة الناس والسيارات.


عدسة: يزيد الصويحي

3. التحكم باتساع زاوية العدسة وبعدها البؤري، فعندما يختار المصور عدسة بزاوية أكبر فإنه يزيد من المنظور الهندسي للصورة ويضفي شعوراً بالعمق، لكن المبالغة في اتساع الزاوية يجعل الصور تنحني في الجانبين، لذا تعطي العدسة المسماة بعين السمكة (ذات البعد البؤري القصير) زاوية رؤية عريضة جداً تصل إلى 180 درجة، لكنها تعطي أيضاً منظوراً تكويرياً ومشوهاً، وقد يلجأ إليها المصور لإضفاء انطباع درامي خاص.

4. دمج الصور يدوياً أو رقمياً، إذ كانت هذه التقنية معروفة منذ عصر الكاميرات الميكانيكية التقليدية، لكن برامج المعالجة الرقمية تتيح اليوم سهولة أكبر ونتائج أفضل، فيلجأ بعض المصورين إلى التقاط الصورة نفسها في فترات مختلفة من النهار والليل، أو في الفترة نفسها من النهار مع تغيير مدة التعريض وفتحة العدسة، مما يتيح للمصور إظهار كافة التفاصيل -حتى المعتمة منها- بعد دمج الصور معاً وإضفاء بعض اللمسات.


التُقطت هذه الصورة من الموضع نفسه ثلاث مرات في أوقات متباعدة من النهار والليل، ثم دُمجت الصور الثلاث باستخدام برنامج Photomatix للاستفادة من زرقة السماء في النهار وإضاءة المبنى في الليل، كما أزيلت المباني المجاورة عبر البرنامج المعروف Adobe Photoshop، وكانت النتيجة هي هذه اللقطة البديعة.

تصوير وتعديل: عبد العزيز بن علي



الفصل السابع

الصورة المتحركة

عصر الصورة.. عصر الحركة

بعد التطور البطيء لقوة الصورة عبر تاريخ البشرية الطويل، ظهرت بوادر ثورة مغايرة مع مطلع القرن العشرين، لتطبع هذا العصر بطابعها المميز حتى استحق بجدارة لقب "عصر الصورة".

قد تصعب نسبة اختراع الصورة المتحركة إلى شخص محدد، فهو نتاج لتراكم عدد كبير من التجارب والابتكارات التي ظهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر وشكلت بمجموعها دافعاً لتطوير تقنيات جديدة في مجالي التلفزيون والسينما، ليصل الحال إلى ما هو عليه الآن من ثورة المعلومات والاتصالات.

ربما تكون البداية مع خيال الظل الذي انطلق من الهند وعبّر شرق ووسط آسيا في طريقه إلى بلاد العرب في القرن العاشر الميلادي، وهناك ازدهر في بلاط الفاطميين قبل أن يصبح وسيلة إعلام ذات شأن في عصر المماليك والعثمانيين، فوظفه بعض المبدعين في نقدهم للأوضاع السياسية والاجتماعية كما تفعل الكوميديا الهادفة اليوم.



دمية تستخدم في مسرح خيال الظل بأندونيسيا

وبعد اختراع التصوير الضوئي "الفوتوغرافي" -سنة 1827- الذي سمح بالتقاط الصور الحقيقية على رقائق معدنية؛ استمد فن السينما فكرته من مبدأ انعكاس خيال الظل على الشاشة لتحويل الصور الفوتوغرافية الثابتة إلى فيلم متحرك، فبدأ السباق بين المخترعـــين في

تقوم فكرة مسرح خيال الظل على تثبيت شاشة من القماش الأبيض، وتحريك بعض الدمى المصنوعة من الجلد بواسطة العصي على الوجه الخلفي للشاشة، حيث يعكس المصباح المثبت في الخلف خيال الدمية دون أن يظهر الشخص الذي يحركها، وكان الفنان يقوم بكافة الأدوار من تحريك الدمى وأداء أصواتها المختلفة، وقد يرافقه أحياناً عازف موسيقي، ومن أشهر شخصيات الدمى التي انتشرت في العالم العربي إبان الحكم العثماني "قره قوز" و"عيواظ".



عرض مسرحي في الولايات المتحدة لشخصية قره قوز

يُنسب اكتشاف ظاهرة "ثبات الرؤية" للفرنسي بول روجيه، الذي لاحظ عام 1828 أن العين تحتفظ بالصور في ذاكرتها عندما تُعرض عليها بشكل متتال وسريع، فإذا عُرضت مجموعة مختلفة من الصور بسرعة 24 صورة في الثانية فستبدو للعين وكأنها متصلة دون أن تلاحظ لحظات الانقطاع التي بينها، وبهذا تبدو لها الصور المعروضة وكأنها تتحرك.

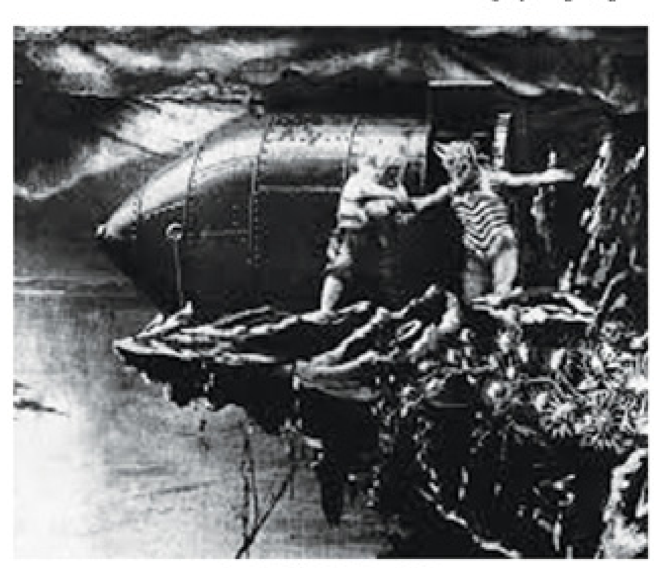
مع ظهور جهاز "زيوتروب" بدأت مرحلة "الكرونوفوتوغرافي" Chronophotography، وهي طريقة تقوم على التصوير الضوئي لعدد كبير ومتسلسل من مراحل حركة جسم ما ثم عرضها بحركة متتالية وسريعة، وقد ساعدت التجارب الأولى على فهم دوران كوكب الزهرة حول الشمس وتفاصيل حركة الحيوانات السريعة كجري الحصان وطيران الطيور، وكانت تلك بداية استفادة العلماء من قوة الصورة السينمائية في تجاربهم.

فرنسا والولايات المتحدة على تحريك هذه الصور استنادًا إلى ظاهرة "ثبات الرؤية"، وكان الهدف هو إبداع طريقة ما لعرض الصور الثابتة بالتسلسل وبآلية تضمن الحفاظ على حركة سلسة وذات سرعة ثابتة.

وفي عام 1861 اقترح "دومونت" ومن بعده "دونسثروب" تثبيت ألواح حساسة أمام العدسة وتحريكها بسرعة كافية لالتقاط حركة جسم معين ثم تظهيرها وعرضها في جهاز للعرض يسمى "زيوتروب" Zeotrope، وتوالت الابتكارات إلى أن قدم الأخوان الفرنسيان "لوميير" أول عرض سينمائي مقابل أجر مادي في أحد مقاهي باريس سنة 1895، مفتتحين بذلك أكثر المراحل ازدهاراً في تاريخ الصورة.

كانت الأفلام السينمائية الأولى مجرد مشاهد قصيرة وسريعة وغير ملونة، تهتم بتوثيق مجريات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية والأحداث السياسية المهمة، وتصنف هذه الأفلام المبكرة على أنها أفلام وثائقية أو تسجيلية. لكن المصور الفرنسي "جورج ميليه" انتبه إلى القيمة الفنية التي تتجاوز التوثيق لهذا الاختراع الجديد، فقدم فيلمه الصامت "رحلة إلى القمر" سنة 1902 ليدخل التاريخ بوصفه أول فيلم سينمائي روائي (يقوم على قصة تمثيلية)، وكان عملاً إبداعياً سابقاً لأوانه لتنبؤه بهبوط الإنسان على القمر واحتوائه على بعض الخدع السينمائية المبكرة.

نموذج حديث لجهاز زيوتروب الذي كان معروفا في العصر الفيكتوري ببريطانيا
Wikimedia Commons/Andrew Dunn



لقطة من فيلم "رحلة إلى القمر"



أجرى الأخوان "لوي وأوغست لوميير" عدة تجارب لتطوير الآلات التي كانت معروفة آنذاك لعرض الصور المتحركة، ومنها "الكنتوسكوب" الذي ظهر في الولايات المتحدة سنة 1894، و"الكنتوغراف" الذي طوره "توماس إديسون".

وفي الثامن والعشرين من شهر يناير سنة 1895 قرر الأخوان المغامرة باستئجار غرفة في مقهى "غران كافيه" ودعوة الناس لمشاهدة أول فيلم سينمائي مقابل فرانك واحد، وكان الفيلم الأول في تاريخ السينما شريطاً وثائقياً قصيراً يبلغ طوله حوالي عشرين دقيقة، يتضمن عشر مشاهد منفصلة بحيث يوثق كل منها أحد جوانب الحياة اليومية في باريس، مثل "خروج العمال من مصنع لوميير" و"وصول قطار إلى المحطة"، ويقال إن المشاهدين المندهشين فزعوا من رؤية صورة متحركة لقطار يقترب منهم بسرعة كبيرة حتى فرّ بعضهم هارباً.

بعد نجاح العرض الأول؛ أرسل الأخوان "لوميير" عشرات المصورين حول العالم ليعرضوا آلتهم الجديدة التي أطلق عليها اسم "السينماتوغراف"، وقد أعجب بهذا الاختراع المدهش كبار الملوك والأباطرة في أوربا، وطلبوا استقدام تلك الآلة إلى قصورهم للاستمتاع بعروضها.



صورة القطار التي أفزعت المشاهدين

وفي الولايات المتحدة؛ سرعان ما أدرك العاملون في مجال المسرح والترفيه قوة الصورة السينمائية، فبدأ التفكير سريعاً بتسجيل العروض المسرحية على أفلام سينمائية، ونجحت شركات الإنتاج الناشئة في نيويورك بصناعة أفلامها الروائية (التمثيلية) الأولى وعرضها على الجمهور الباحث عن التسلية، كما وجدت الفرق المسرحية الجوالة -التي كان معظم ممثليها من اليهود- في السينما مهنة أكثر ربحية وأقل جهداً من العمل المسرحي، وتمكنت شركة "إديسون ترست" التابعة للمخترع المعروف "توماس إديسون" من السيطرة على منتجي وموزعي الأفلام في نيويورك منذ تأسيسها سنة 1908.

لم يحظ الممثلون في البداية بالشهرة التي نعرفها اليوم ولم تكن أسماؤهم تعلن على الجمهور، إلى أن أدرج اسم الممثل "فلورنس لورنس" في أحد أفلامه سنة 1910 للمرة الأولى، وكان المخرج يعمل أيضاً تحت أوامر المنتج دون أن ينال حريته الكافية للإبداع، لذا انتقل عدد من المنتجين الساخطين من نيويورك إلى ضاحية هوليود بالقرب من لوس أنجلوس لجوّها المعتدل وأسسوا استوديوهاتهم الخاصة، وكان نفوذ اليهود في هذه الصناعة طاغيا منذ البداية.



لقطة جوية لاستوديوهات هوليود عام 1922

كانت الأفلام الروائية الأولى صامتة، وشكّل هذا تحدياً كبيراً أمام صناع الأفلام الأوائل لاضطرارهم إلى سرد القصة كاملة بالصورة والموسيقى فقط وبدون كلمات، بينما لجأ بعضهم إلى كتابة الحوار على لوحات تظهر تباعاً بين بعض المشاهد، ولعل براعة الممثلين الإيمائيين الذين اعتادوا على تقديم عروضهم الصامتة على المسرح ساعدت على نجاح أفلامهم، بينما نشهد اليوم تراجعاً في هذا الفن العريق لاعتياد المشاهدين على سماع الحوار والموسيقى التصويرية طوال الفيلم.

وعندما ظهرت تقنية تسجيل الصوت على الشريط السينمائي مع فيلم



مارسيل مارسو

يعد فن التمثيل الصامت "الإيماء" من أكثر الفنون رقياً وتعقيداً لقدرته على إيصال الفكرة بالصورة وحدها دون اللجوء إلى الكلام، فالممثل الإيمائي يعتمد على حركات جسده وملامح وجهه فقط لسرد قصته.

يعود هذا الفن إلى أصول ضاربة في القدم، حيث انتشرت فنون الرقص الشعائري لدى الكثير من القبائل، وكانت تهدف إلى إعداد المقاتلين للمعركة أو تخليد إنجازاتهم بإعادة تمثيلها في الاحتفالات، وعرفه الهنود في فن الدراما الراقصة "بهاراتا تانيتا"، كما اعتمده اليابانيون في فن "الكابوكي" والصينيون في عروض أوبرا بكين، أما الإغريق والرومان فحولوه إلى فن كوميدي ساخر يستمد مواضيعه من الحياة اليومية ويؤديه ممثلون محترفون وهم يضعون على وجوههم الأقنعة المضحكة.

استمر هذا الفن خلال القرون الوسطى الأوروبية ليتحول إلى عروض للترفيه في الشوارع وقصور النبلاء، وهو ما كان معروفاً على النحو ذاته في العالم الإسلامي حيث ذاع صيت "أشعب" كأحد أشهر ظرفاء العرب وفقاً لكتاب "الأغاني" للأصفهاني.

ترفّع هذا الفن عن التهريج والسخرية في عصر النهضة الأوروبية، خصوصاً على يد الفرنسي "مارسيل مارسو" الذي أبدع فناً إيمائياً يكتفي بممثل واحد على مسرح خالٍ من كل شيء إلا من تلك الإيماءات المتقنة، وكانت هذه هي بداية السينما الروائية الصامتة.

"مغني الجاز" سنة 1927 رفض المنتج والممثل المعروف "شارلي شابلن" بشدة التخلي عن السينما الصامتة، وقدم اثنين من أفلامه بدون صوت حتى بعد مرور تسع سنوات على عرض أول فيلم ناطق.

كانت السينما الأوروبية آنذاك أكثر نجاحاً وإبهاراً، لكن الحرب العالمية الثانية دمرت اقتصادات أوربا ونقلت ثلثي الذهب العالمي إلى الولايات المتحدة عبر تجارة السلاح التي احترفها اليهود، فازدهرت هوليود بسرعة قياسية ولم يعد من الممكن اللحاق بها.

ابتكر الأوربيون حلولاً جديدة لتخفيض تكاليف إنتاجهم، فأنشأ الإسكندنافيون تيار الدوغما الذي تمرد على قواعد التصوير السينمائي، إذ كان أحدهم يُقسم على النص التالي قبل إخراج فيلمه: "أقسم على التخلي عن ذوقي الشخصي، فأنا لست فنانًا ولن أبدع عملاً، وأقسم على أن اللحظة أهم من الكل، وأن الهدف الأعلى هو أن أخرج بالحقيقة من خلال الشخصيات والديكورات".

أما الإيطاليون فأسسوا مدرسة الواقعية الجديدة معتمدين على التصوير في الشوارع خارج الاستديوهات ومتخلين عن النجوم الكبار، فلقيت أفلامهم قبولاً شعبياً لبساطتها واقترابها من الواقع، ثم قامت في فرنسا لاحقاً موجة مشابهة، كما أسس كل من اليابانيين والهنود والسوفييت مدارسهم السينمائية الخاصة، لكن النجاح التجاري ظل دائماً حليف هوليود، مع أن التلفزيون كان قد بدأ في وقت مبكر بسحب البساط لتخسر أفلام هوليود في الفترة 1947- 1951 نصف جمهورها.



جون لوغي بيرد

فيلو فرانسوورث



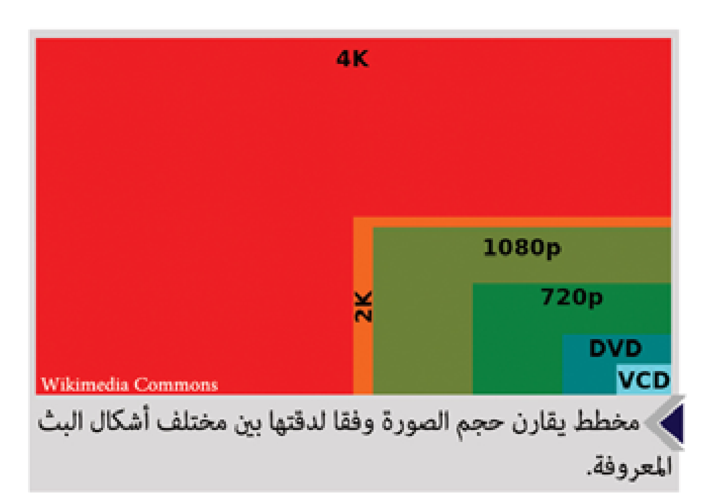
إعلان لقناة إن بي سي الأمريكية في الخمسينات يغري المشاهدين بمتابعة نشرة الأخبار الملونة

الصورة التلفزيونية.. من دور العرض إلى المنازل

في مطلع القرن العشرين؛ اكتشف "ألبرت آينشتاين" الأثر الضوئي للموجات الكهرومغناطيسية فاتحاً الباب أمام المخترعين للتفكير في نقل الصور الثابتة إلكترونياً وتحريكها، وذلك بالاستناد إلى ظاهرة "ثبات الرؤية" نفسها ولكن بطريقة كهربائية وليست ميكانيكية.

كانت الفكرة الأساسية لاختراع التليفزيون هي تحويل الصور المرئية إلى إشارات كهربائية وتحميلها على موجات كهرومغناطيسية -مثل موجات الراديو- ليتم إرسالها عبر الهواء في جميع الاتجاهات، ثم التقاطها بجهاز الاستقبال وإعادة تحويلها إلى إشارات كهربائية لتُحول الأخيرة بدورها إلى صورة مرئية تظهر على الشاشة. وبما أن كل صورة كانت تُرسل وتستقبل على حده؛ فكان من الضروري عرضها بالتتالي وبسرعة كافية لإضفاء الشعور بالحركة.

بعد سلسلة من التجارب والاختراعات نجح عدد من المخترعين الشباب، وعلى رأسهم الأسكتلندي "جون لوغي بيرد" والأمريكي "فيلو



مخطط يقارن حجم الصورة وفقا لدقتها بين مختلف أشكال البث المعروفة.

فرانسوورث"، في إجراء أول بث تلفزيوني عام 1926.



أول صورة يتم نقلها تلفزيونيا أثناء تجربة بيرد

سرعان ما تطورت تقنيات البث التلفزيوني في النصف الثاني من القرن العشرين بسرعة مذهلة، إذ لم يكن في بريطانيا كلها خلال الحرب العالمية الثانية أكثر من مئة جهاز تلفزيون تستقبل بثها من محطة يتيمة في قصر الكريستال، كما لم تظهر في الولايات المتحدة طوال فترة الحرب سوى ست محطات، وكانت تبث لمدة ساعتين على الأكثر يومياً ولا يستقبل بثها إلا عدد محدود جداً من الأثرياء، ثم تضاعف عدد الأجهزة في بيوت الأمريكيين من سبعة آلاف جهاز عام 1943 إلى نحو عشرة ملايين بعد سبع سنوات فقط، وباتت معظم المناطق المتمدنة في أمريكا تمتلك ثلاث محطات على الأقل، إحداها للقناة العامة والأخرى مستقلة.

في مطلع الخمسينيات بدأت ظاهرة تلفزيون الكيبل، حيث تُقدم شركات البث لمشتركيها باقة مختارة من مئات القنوات عبر الأسلاك الأرضية أو الألياف البصرية، وفي عام 1953 بدأ إنتاج التلفزيون الملون. ومع بداية الستينيات كان التلفزيون قد انتزع صدارة التأثير على الرأي العام من كل وسائل الإعلام الأخرى، فأصبح محط أنظار السياسيين والمعلنين ورجال الدين والفنانين، لقدرته على نقل الحدث بأسرع ما يمكن، ولقوة تأثير الصورة المتحركة وجاذبيتها وسهولة تلقيها من قِبل كافة شرائح المجتمع، فضلاً عن مجانيته التي أتاحت دخوله إلى معظم المنازل والمكاتب والمرافق العامة.

في نهاية الثمانينيات انطلق عصر القنوات الفضائية واكتسحت الأطباق اللاقطة سطوح المنازل، وخلال فترة وجيزة أطلقت معظم دول العالم قنواتها التي تُبث إلى الفضاء ليلتقطها الناس بالمجان من أي مكان، ولم تعد تكلفة بناء قمر صناعي متطور وتثبيته في مداره تتجاوز مئة مليون دولار، أي أن تكلفة البث عبر العالم باتت أرخص من نقلها بالطرق السلكية التقليدية داخل الدولة نفسها.

ومع بداية الألفية الجديدة بدأ عصر البث التلفزيوني عالي الوضوح HD بدرجات وضوح أربعة، وبرفقة الصوت الرقمي فائق الجودة Dolby -الذي طُرح للمرة الأولى في السبعينيات- وهو يتيح للمستخدمين توصيل خمس سماعات صوتية بأجهزة التلفاز لتوزيعها في محيط الغرفة والحصول على صوت مجسم يتناسب مع جهة المصدر الصوتي كما تُرى في الصورة.

وفي عام 2013، بدأت شركات عدة بصناعة شاشات ذات دقة أعلى بستة أضعاف دقة نظام full HD، وأطلق على النظام الجديد اسم 4K، وتم استخدامه في شاشات عرض بعض الهواتف الذكية.

وتنتشر الآن تقنية التلفزيون التفاعلي الذي يتيح للمشاهد انتقاء ما يريد مشاهدته من برامج، والتحكم بجهة الكاميرا وسرعة اللقطات وحجمها خلال المباريات، وتصفح الإنترنت والتسوق المباشر وممارسة الألعاب مع منافسين حول العالم عبر شاشة التلفاز. وهنا بدأت الإنترنت باقتحام عالم التلفزيون ومنافسته بقوة، فظهرت برامج "البرودكاست" و"الفيديوكاست" التي تنبه مشتركيها إلى وصول أي مادة تلفزيونية يهتمون بها إلى أجهزتهم في البيت أو السيارة أو حتى المحمولة في الجيب، فانتقلت بذلك الصورة المتلفزة إلى جيوب المشاهدين وحقائبهم وبات من الممكن التحكم فيها حفظاً وتعديلاً.

من جهة ثانية، قدّم موقع "يوتيوب YouTube" -الذي أطلق عام 2005- على شبكة الإنترنت مفهوماً جديداً للمشاهدة مع تحرر المُشاهد من مواعيد بث البرامج، فأصبح بإمكانه العودة إلى أرشيف البرامج ومشاهدتها في أي وقت يشاء، وفضلاً عن ذلك يتيح الموقع للجميع نشر واستعراض لقطات الفيديو بكافة أنواعها مجاناً، مما يعني تحقيق حلم المبدعين بإطلاق العنان لمواهبهم وإنشاء قنواتهم الخاصة Channel على الشبكة العالمية، ليبثوا من خلالها أفلامهم دون المرور بقيود وحدود البث التلفزيوني، حيث تتعلق المنافسة بالشروط القانونية للموقع وبأذواق المشاهدين، وقد حقق عدد من الموهوبين في

التمثيل والغناء وتقنيات الجرافكس والإخراج طموحهم المهني عبر الموقع بلفت أنظار المنتجين الكبار إلى مواهبهم.

لكن الصورة المتلفزة عادت من جديد لتثبت موقعها المنافس في عالم الترفيه مع انتقال تقنية العرض ثلاثي الأبعاد 3D من صالات السينما إلى المنازل عبر شاشات العرض المسطحة، كما أتاحت شاشات البلازما العملاقة تحويل تجربة المشاهدة التلفزيونية إلى ما يسمى بالمسرح المنزلي الذي لم يترك لصالات السينما أي ميزة تنافسية، وقد يسمح التطور التقني المقبل بدمج هذه التجربة المثيرة مع مزايا كل من التلفزيون التفاعلي وتصفح الإنترنت وممارسة ألعاب الفيديو في آن واحد وعلى شاشة واحدة.



مجموعة نظام المسرح المنزلي

تطور الصورة التلفزيونية

1843: ولادة الفكرة في ذهن عالم النفس الألماني "ألكسندر بين" بتفكيك الصورة إلى نقاط وسطور تبعاً لكثافة الإضاءة ثم نقلها كهربائياً.

1905: اكتشاف "آينشتاين" الأثر الضوئي للموجات الكهرومغناطيسية، والذي يُعد الأساس العلمي لصناعة التلفزيون والكومبيوتر وغيرهما.

1925: ابتكار الاسكتلندي "جون لوغي بيرد" جهازاً لبث الصورة والصوت «تيليفايزر».

1926: "بيرد" يصنع أنبوب "مهبط الكاثود"، الذي يسمح بتحويل الصور إلى مشاهد تعرضها الشاشة الفضية.

1927: الأمريكي "فيلو فرانسوورث" يبتكر جهازاً لتشريح الصور إلى خطوط إلكترونية دقيقة وينجح ببث الصورة عبر الموجات الكهرومغناطيسية، و"بيرد" يستفيد من أفكار "فرانسوورث" لينجح في أول بث متلفز لمسافة طويلة.

1928: ولادة التلفزيون المُلوّن.

1929: ولادة التلفزيون الإلكتروني الذي لا يضم أجزاء ميكانيكية على يد كل من "بيرد" والروسي "فلاديمير زاوريكن"، وبمساهمة من "فرانسوورث" الذي اخترع جهاز «فيوزر» ليقوم بإعادة جمع الخطوط الإلكترونية الصغيرة وتركيبها على شكل صورة مرئية.

1936: هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي» تطلق أول بث تلفزيوني من قناة حكومية.

1939: بدء الإرسال المنظم للقنوات التلفزيونية في الولايات المتحدة.

1941: بدء البث التلفزيوني الخاص (غير الحكومي) في الولايات المتحدة.

1950: ولادة تلفزيون "الكيبل" في الولايات المتحدة.

1953: ابتكار البث الملون في أمريكا، وظهور "الترانزستور" الذي جعل التلفزيون أخف وزناً.

1962: الولايات المتحدة تطلق أول قمر اصطناعي للبث التلفزيوني «تيليستار».

1965: شركة «سوني» اليابانية تطرح أول نظام فيديو منزلي.

1976: شركة «سوني» تطلق جهاز «بيتاماكس» وهو أول مُسجّل لأنظمة الفيديو.

1989: إطلاق قناة «سكاي» في أول بث تلفزيوني رقمي عبر الأقمار الاصطناعية.

1999: ظهور مسجل الفيديو الرقمي «ديجيتال فيديو».

2000: ظهور أسطوانة الفيديو الرقمية متعددة الاستعمالات "دي في دي" DVD.

2001: شبكة «سي بي إس» الأمريكية تطلق أول بث تلفزيوني عالي الوضوح HD.

2004: انطلاق تقنية بث الفيديو الرقمي عبر الخليوي "دي في بي" DVB.

2005: ظهور تقنية البث التلفزيوني متعددة الوسائط "دي إم بي" DMB، وهي مخصصة للأجهزة الخلوية.

2006: موقع "يوتيوب" يحتل المرتبة الرابعة في قائمة مواقع الإنترنت خلال سنة من تأسيسه، بمعدل دخول بلغ نحو 20 مليون زائر في الشهر الواحد.

2010: شركة "سامسونغ" تطرح أول شاشة تلفزيون ثلاثية الأبعاد في الأسواق، وظهور التلفزيون التفاعلي.

2013: ظهور شاشات نظام 4K عالية الوضوح.

السينما تحاول المنافسة

نجح التلفزيون منذ نهاية الأربعينيات في استقطاب نصف جمهور السينما، وسرت شائعات باحتمال انقراض دور العرض مع إغلاق المئات منها في الولايات المتحدة، إذ أصبح من الممكن متابعة الأفلام والبرامج بالمجان ودون الخروج من المنزل، لذا حاول السينمائيون استعادة جمهورهم بإطلاق تقنية الأفلام ثلاثية الأبعاد مع فيلم "بونا الشيطان" سنة 1952، وكان التصوير يسلتزم استخدام كاميرتين لمماثلة عيني الإنسان ثم استخدام نظارة خاصة أثناء العرض، لكن نجاح هذه التقنية المبهرة لم يستمر طويلاً فسرعان ما تخلت عنه السينما لصالح دور العرض الخاصة في حدائق الترفيه التي تقدم عروضاً قصيرة وتُجهز بمقاعد تتمايل حسب الصورة.



النظارة المستخدمة في مشاهدة تقنية الأبعاد الثلاث
Wikimedia Commons

في العام نفسه؛ طُرحت تقنية السينما البانورامية "السينيراما" التي تستخدم التصوير بثلاث كاميرات معاً لتعرض صورة بانورامية يبلغ عرض شاشتها ثلاثين متراً، لكنها لم تحقق أيضاً الكثير من الانتشار، فاستُخدمت عدسة أسطوانية "أنامورفيل" كبديل عن الكاميرات الثلاث فيما سمي بالسينما سكوب، وقبلت أربعة آلاف دار عرض في أمريكا وثمانمئة خارجها تطوير معداتها وفق هذه التقنية لانخفاض تكلفتها.

بعد عامين أقدم والت ديزني على خطوة أكثر جرأة بزيادة عرض الشاشة لتصبح مستديرة بالكامل وتحيط بالمشاهد من كل الجهات، لكن هذه "السركراما" لم تلق نجاحاً يذكر إذ كانت تتطلب التصوير بإحدى عشر كاميرا معاً.

في نهاية الستينيات؛ توجهت أنظار السينمائيين إلى تقنيات المؤثرات الخاصة لتصبح العامل الأقوى في سباقهم مع التلفزيون، فبدأت موجة جديدة من أفلام الرعب والحركة والخيال العلمي، وكانت البداية مع فيلم "أوديسا الفضاء 2001" للمخـــرج ستانلي كوبريك عام 1968، وسرعان ما توضحت بذلك الحدود الفاصلة بين عالمي التلفزيون والسينما، إذ تخصص العمل السينمائي في الأفلام المبهرة والمكلفة، دون أن يتخلى عن جمهوره التقليدي العاشق للدراما الأصيلة، وأصبحت الأفلام السينمائية الميلودرامية أكثر عمقاً واستقطاباً للنجوم من مثيلاتها التلفزيونية الأقرب إلى سطحية الحياة اليومية بحكم طبيعة البث المستمر، وبهذا احتفظت السينما بقدرتها على إقناع المشاهدين بالخروج من منازلهم وزيادة أرباحها عاماً بعد عام.



ملصق فيلم أوديسا الفضاء 2001

بعد صدور الحكم القضائي بإجبار استديوهات الإنتاج السينمائي الكبرى على بيع دور العرض التابعة لها في الولايات المتحدة بحجة منع الاحتكار عام 1948؛ نجد اليوم احتكاراً أكبر وأخطر من قِبل شركات الإعلام متعدية القارات، إذ تمتلك معظم الإمبراطوريات الإعلامية العشرات من وسائل الإعلام المتنوعة من إنتاج سينمائي وتلفزيوني وقنوات فضائية ومحلية وصحف ومجلات ومواقع إلكترونية وغيرها، مما فتح الباب أمام شكل جديد من التزاوج بين التلفزيون والسينما، يتم من خلاله نقل النجوم والأفلام من السينما إلى التلفزيون، حتى أصبحت الأفلام السينمائية تُعرض في المنازل بعد أشهر قليلة فقط من إطلاقها في دور العرض بعد أن كان عرضها يستلزم الانتظار لسنوات.

مع ظهور الكاميرات الرقمية "ديجيتال" لم يتردد بعض المخرجين المخضرمين في التخلي عن الكاميرات التقليدية -التي تصور أفلامها على بكرات يتم تحميضها وطبعها بتكاليف باهظة- لصالح الكاميرات الرقمية HD، مما ساعد على تخفيض تكاليف التصوير وجهد التحميض، ومن غير المستبعد أن تؤول التقنية القديمة إلى الانقراض قريبا.

تحصد أفلام هوليود كل عام أرباحاً أعلى من العام الذي يسبقه، فقد قفزت إيراداتها من ستة مليارات ونصف المليار دولار عام 1997 إلى أكثر من عشرة مليارات عام 2010، أما أعلى الأرقام من حيث عدد الأفلام المنتجة فسُجل في عام 2007 مع 631 فيلماً.

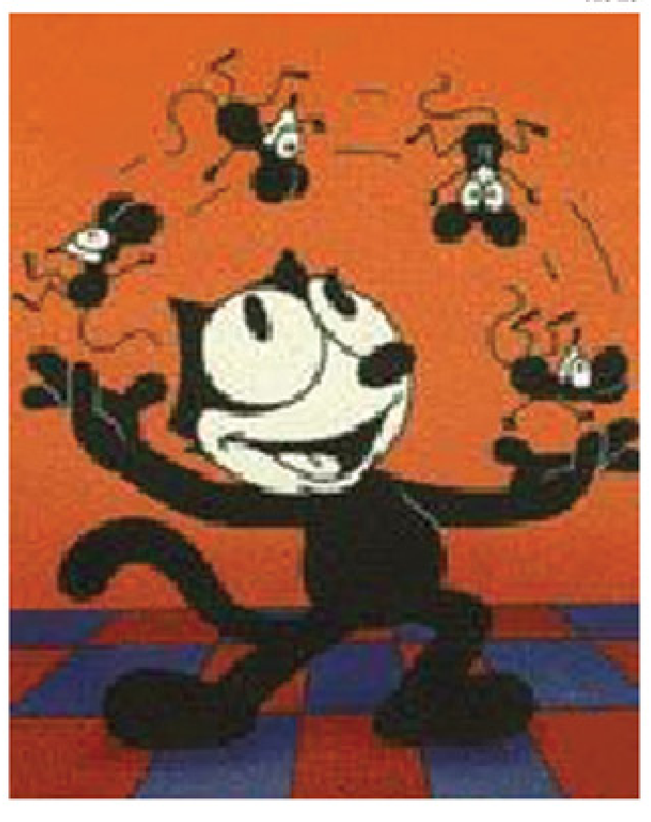
الرسوم المتحركة

عندما ظهرت الكاميرا إلى الوجود؛ لم تؤخذ على محمل الجد من قبل الكثير من الرسامين والنقاد، فقياساً إلى حرية الرسام في تشكيل عمله الفني على النحو الذي يريد؛ يظل المصور الضوئي والمخرج السينمائي خاضعَين لحدود الواقع الذي تلتقطه العدسة مهما تحكما في صورتها أو أخضعاها للحيل، لذا استفاد بعض الرسامين من ابتكار تقنية التحريك لإنجاز أفلام الرسوم المتحركة الأولى منذ بداية ظهور السينما.

يُعتقد أن الأمريكي "جيمس بلاكستن" كان أول الرواد عندما صوّر لقطات مرسومة بالطباشير على لوح ثم عرضها في إطارات متصلة عام 1906 تحت اسم "الجوانب الفكاهية في الوجوه المضحكة"، أما أول الشخصيات الكرتونية فهي "الديناصور جيرتي" الذي ابتكره الرسام الأمريكي "ونسور ماكي" عام 1914.



تتالى ظهور الشخصيات الطريفة وانتقل بعضها من الرسوم الصحفية إلى الشاشة، فظهر القط "فيلكس" قبل الحرب العالمية الأولى، ثم نجح "والت ديزني" في تأسيس إمبراطوريته مع إطلاق فيلمه الناطق "ستيمبوت ويلي" عام 1928 من بطولة "ميكي ماوس"، ونظراً لنجاحه الكبير حاولت كبرى شركات هوليود اللحاق به، فابتكرت شركة "إم جي إم" شخصيات "توم وجيري"، وقدمت "يونيفرسال" شخصية الأرنب "أوزوالد" ونقار الخشب "وودي"، كما نجحت "وارنر بروس" في تقديم شخصيات ذات شهرة عالمية وأهمها الأرنب "باغز" والبطة "دفي"، أما شخصية البحار "بوباي" فيعود ظهورها الأول إلى عام 1929.





كانت الأفلام الأولى تنجز بالرسم اليدوي الذي قد يستغرق ثلاث سنوات من العمل لإنتاج فيلم واحد، وفي منتصف الخمسينيات بدأ الرسامون الاستعانة بتقنيات الحاسب قبل أن يعتمدوا عليها اعتمادا كاملا في منتصف السبعينيات، وفي عام 1988 أخرج "روبرت زيمكس" أول فيلم يدمج بين الصورة السينمائية الواقعية والرسوم المتحركة بعنوان "Who Framed Roger Rabbit".



في عام 1994؛ أصبح من الممكن للمرة الأولى أن تنافس أفلام الرسوم المتحركة الطويلة أفلاماً سينمائية روائية في شباك التذاكر، إذ حصد فيلم "الملك الأسد" أرباحاً غير متوقعة بلغت 1,8 مليون دولار عشية افتتاحه في عطلة نهاية الأسبوع ليتحول ظاهرة عالمية، مما شجع ديزني على طرح أول فيلم طويل ثلاثي الأبعاد بعنوان "قصة لعبة" عام 1995 بالتعاون مع شركة بكسار.

وفي عام 1998 طرحت شركة "دريم ووركس" فيلمها الضخم "أمير مصر" الذي دُمجت فيه شخصيات كرتونية ثنائية الأبعاد مع خلفيات ثلاثية الأبعاد، واستُخدمت تقنيات تحريك الكاميرا المعتادة في الأفلام الروائية مثل صعود الكاميرا "الافتراضية" بصحبة الموسيقى لإبهار المشاهد بمشهد بانورامي رائع للإمبراطورية الفرعونية، وكان الفيلم من أقوى وسائل الدعاية المبهرة للرؤية البروتستانتية-اليهودية حول خروج بني إسرائيل من مصر إلى فلسطين، والتي كلفت المنتج اليهودي ستيفن سبيلبرغ ستين مليون دولار وأربع سنوات من العمل.



مشهد خروج بني إسرائيل من مصر في فيلم "أمير مصر"

في عام 2001 أقدمت شركة "سكوير" على مغامرة جريئة دفعتها إلى الإفلاس بإنتاجها فيلم "الفانتازيا الأخيرة"، الذي تحدى المشاهدين في تصديق أن كل ما يرونه هو مجرد رسم حاسوبي، إذ لم يهمل الرسامون أدق التفاصيل في تشكيل بشرة وشعر وملابس الشخصيات، واقتنعت أكاديمية فنون وعلوم السينما في العام نفسه بإحداث جائزة أوسكار لأفضل فيلم رسوم متحركة، فذهبت الجائزة إلى فيلم "شرِك Shrek" ذي الواقعية المدهشة.

في عام 2004؛ قدمت شركة "آي ماكس" أول أفلامها الرسومية الطويلة باستخدام تقنية أكثر تطوراً في فيلم "قطار القطب"، إذ تم التقاط حركات الممثلين الحقيقيين بالمجسات الموزعة على كامل أجسادهم، ثم محاكاتها عبر الحاسوب وتطبيقها على الشخصيات الافتراضية، فكان أكثر الأفلام قرباً من الواقع من حيث دقة الرسم والحركة، ويبدو بذلك أن الرسوم المتحركة قد بلغت بالفعل قمة الواقعية.



تشكل الرسوم المتحركة اليابانية المنافس الأقوى عالمياً لشركات هوليود، فمنذ نهاية الخمسينيات نجحت في تصدير أعمالها الناجحة إلى الولايات المتحدة نفسها، وتمكن عراب هذه الصناعة "أوسامو تيزوكا" من تقديم أفلام ومسلسلات في قوالب درامية رائعة، حيث فوجئ الأمريكيون بأفلام رسوم متحركة تطرح قضايا جادة ومفاهيم فلسفية عميقة دون الاقتصار على جمهور الأطفال والباحثين عن التسلية.

لم تكن الرسوم المتحركة مجرد أفلام للترفيه عن الأطفال دائماً، إذ استُخدمت منذ نشأتها في بعض الدول لأهداف سياسية ودعائية موجهة للكبار كما فعلت اليابان أثناء غزوها للصين ثم صراعها مع الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، وكما فعلت ألمانيا أيضاً في الحرب العالمية الأولى بهدف الترويج لمشروع إقراض الدولة من أجل الحرب. ومع أن الرسوم المتحركة الأمريكية كانت توجه غالباً إلى الأطفال فقد حملت كثيرا من الرسائل السياسية والأيديولوجية، مثل زرع الثقافة العنصرية في عقول الصغار ضد الهنود الحمر والزنوج واليابانيين والعرب.

الخدع السينمائية والمؤثرات البصرية

بدأ تاريخ الخدع السينمائية مع بداية تاريخ السينما نفسها، إذ أدخل المخرج الفرنسي "جورج ميليس" بعض المجسمات لمركبة فضائية خيالية في أول فيلم روائي سينمائي وهو فيلم "رحلة إلى القمر" سنة 1902، ثم حاول الرواد الأوائل استخدام المزيد من المجسمات والرسوم والمرايا لإقناع المشاهدين بواقعية خدعهم، غير أنها ظلت في معظم الأحيان مصطنعة وغير مقنعة، إلى أن سمح التطور التقني للمخرج جورج لوكاس بتطوير تقنيات خاصة لتصوير الجزء الأول من سلسلة أفلام "حروب النجم" عام 1977، حتى بات من الممكن تحريك الكاميرات بالحاسوب للحصول على حركة في غاية الدقة، مع استخدام الروبوت الموجَّه لتحريك الأقنعة والدمى التي أصبحت أكثر واقعية، وقد أذنت هذه التكنولوجيا المتقدمة بإطلاق مرحلة جديدة في تاريخ أفلام الخيال العلمي، وكان من أول بوادرها فيلم المخرج ستيفن سبيلبرغ "إي تي ET".



في التسعينيات تضاعف دور تقنيات الرسم الحاسوبي "الغرافكس"، حتى تخلى السينمائيون عن الخدع القديمة وبات الاعتماد قائماً على المؤثرات البصرية "Visual Effects"، وهي تشمل كل ما لا تصوره الكاميرا ويراه المشاهدون على الشاشة مما يتم إبداعه رقمياً بتقنيات الحاسب، وتندرج تحتها المؤثرات الخاصة "special effects" التي تطلق على كل ما تصوره الكاميرا ثم يُعدل رقمياً عبر برامج الغرافكس.

كانت البداية الأهم للمؤثرات البصرية مع تحفة "ستيفن سبيلبرغ" التي أذهلت المشاهدين عام 1993 وهي فيلم "الحديقة الجوراسية"، حيث اختفت الحدود بين الشخصيات الواقعية والكرتونية مع تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد، وظهرت الديناصورات المرسومة رقمياً وكأنها حقيقية.

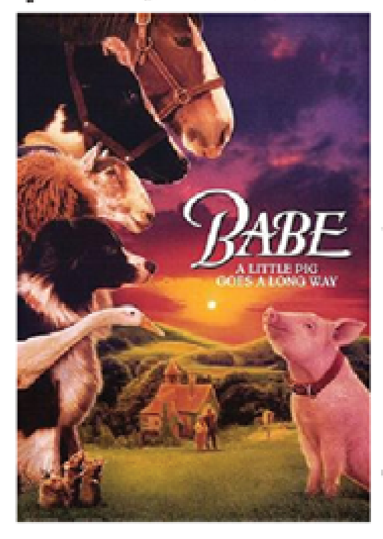


لقطة من فيلم القناع

في العام التالي استُخدمت هذه التقنيات لإدهاش المشاهدين أيضاً في فيلم "القناع" الكوميدي الذي يتحول بطله "جيم كيري" إلى شخصية كرتونية ثلاثية الأبعاد بمجرد وضع قناع سحري على وجهه، لكن فيلم "فورست غامب" انتزع منه جائزة الأوسكار للمؤثرات البصرية عندما سمحت التكنولوجيا المدهشة للممثل "توم هانكس" بإجراء حوارات حية مع أشخاص باتوا في عداد الموتى مثل الرؤساء "نكسون" و"جونسون" و"كنيدي" ونجوم الغناء "إلفيس" و"جون لينون". كما سمحت هذه التقنيات للمخرج بملء مدرجات الملاعب بجماهير حاشدة تم رسمها رقمياً.

أثارت هذه الخدع المتقنة جدلاً صاخباً بشأن التطور المقلق للتكنولوجيا التي باتت تسمح بتمويه الأحداث والوقائع، مما أفقد الصورة الحية (الفيديو) الكثير من الثقة التي ظلت تتمتع بها لعقود طويلة في مجالات الصور الإخبارية والجنائية.

ازدادت هذه المخاوف أيضاً عندما تمكن مبدعو المؤثرات الرقمية من التلاعب بشفاه الحيوانات الحقيقية في فيلم "Babe" عام 1995، حتى أصبحت تتحرك وكأنها تنطق، كما نجحت شركة "آي إل إم" في إبداع إعصار مدمر عبر الرسم ثلاثي الأبعاد في فيلم "الدوامة" عام 1996، وقدّم المخرج "روبرت زيمكس" رحلة خيالية مذهلة بين المجرات في فيلم "اتصال" عام 1997.



وفي العام نفسه بدا وكأن المؤثرات البصرية قادرة على تحويل كل الأفكار المغرقة في الخيال إلى واقع مع ظهور فيلم "العنصر الخامس"، الذي تحولت فيه نيويورك إلى مدينة مستقبلية تحلق فيها السيارات الطائرة بين ناطحات السحاب، كما لم تقف القيود السياسية حائلاً

دون تصوير فيلم "زاوية حمراء" في بكين، حيث شحنت باخرة عملاقة من الصين كل ما يحتاجه المخرج من لوازم تحويل استديوهاته الخارجية في لوس أنجلس إلى مدينة صينية كاملة ثم استكمال الخدعة بتقنيات الغرافكس، لكن القفزة الأكبر كانت مع فيلم "تايتانك" الأعلى كلفة في تاريخ السينما حتى حينه (200 مليون دولار)، حيث أصبحت تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد قادرة على دمج الممثلين الحقيقيين مع أشخاص خياليين بكافة تفاصيلهم دون أي فوارق ظاهرية، ولم يعد من الصعب ابتكار أحداث هائلة بالكامل على أجهزة الحاسوب مثل تساقط مئات الناس من سفينة عملاقة في مياه المحيط.



في عام 1999؛ بلغت المنافسة أشدها بين عمالقة هوليود، فابتكر منتجو فيلم "ميتركس" تقنيات جديدة في التصوير مثل تجميد الصورة والدوران حولها، وبات الممثلون أقلية بين حشود من الشخصيات الخيالية في فيلمي "المومياء" والجزء الرابع من "حروب النجم"، ثم قطعت هوليود أشواطاً هائلة في سلسلة أفلام "سيد الخواتم" (ما بين عامي -2001 2003) مع ابتكار عوالم وجيوش وحيوانات وأشباح في غاية الغرابة.

لم يعد من المثير للدهشة أمام هذا التطور المتسارع أن يُبدع فنانو الغرافكس غارات جوية خيالية لإعادة تشكيل الحرب العالمية الثانية في فيلم "بيرل هاربر"، كما أصبح العالم الخيالي في فيلم "كينغ كونغ" (عام 2005) مألوفاً بكل ما فيه من غابات وحشرات عملاقة وصراعات في غاية الواقعية بين الغوريلا الضخمة والديناصورات، وكذلك الأمر مع استعارة المخرج "روبرت زيمكس" التقنية التي استخدمها في فيلم "قطار القطب" لمحاكاة الحركة الواقعية للممثلين في الشخصيات الافتراضية بفيلم "بيولوف" "Beowulf" عام 2007، حيث أصبحت حركة الوحوش الآدميين والممثلين الحقيقين متطابقة إلى درجة يستحيل معها التمييز بين الرقمي والحقيقي.

لكن الدهشة عادت لترتسم على وجوه المشاهدين عام 2008 مع ظهور فيلم "الحالة الخاصة لبنجامين بتن" "The Curious Case of Benjamin Button"، حيث تساءلوا عن سر الصورة المقنعة لتقلب الممثل "براد بت" في السن من الطفـولة إلى الكهـــولة ومن الإعاقة والنحافة إلى الصحة والشباب في قفزات متلاحقة عبر حياته طوال الفيلم، ويكمن السر في التقاط ملامح وجه الممثل وإعادة تشكيلها على وجه افتراضي رقمي، ثم دمج الوجه مع جسد رجل حقيقي قصير القامة.

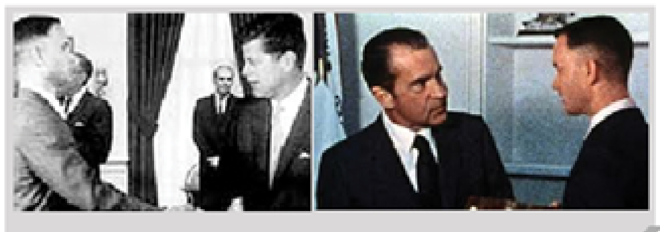


في فيلم "الحالة الخاصة لبنجامين بتن" يؤدي الممثل "براد بت" دوره أمام الكاميرا لتقوم بنقل إيماءات وجهه إلى صورة مصنعة رقميا.

وفي عام 2009؛ حدثت نقلة نوعية أخرى في عالم المؤثرات البصرية مع فيلم "حيث توجد الكائنات الوحشية" "Where the Wild Things Are"، حيث سمحت الكاميرات الجديدة بدمج الممثلين مع الشخصيات المرسومة ثلاثية الأبعاد أثناء التصوير، مما سمح للمخرج "جيمس كاميرون" بتحقيق حلمه المؤجل منذ عام 1994 وإنجاز فيلمه "أفاتار"، الذي حقق أعلى الإيرادات في تاريخ السينما (أكثر من مليار دولار) وشجع هوليود على طرح ثلاثة عشر فيلماً بتقنية العرض ثلاثي الأبعاد (باستخدام النظارات الخاصة) في عام 2010.



لقطة بديعة من الكوكب الخيالي الذي ابتكره مخرج فيلم أفاتار.



في فيلم "فورست غامب"، يلتقي الممثل توم هانكس بالرئيسين "نكسون" و"كنيدي" بعد سنوات من وفاتهما، بفضل الخدع السينمائية.



تتيح تقنية الأستوديو الافتراضي تصوير الأحداث في محيط ثلاثي الأبعاد مغطى بلون واحد (أزرق أو أخضر فاقع) بحيث تتولى أجهزة الحاسوب لاحقاً استبدال هذا المحيط برسوم ثلاثية الأبعاد أو لقطات تم تصويرها في مكان آخر.

وتُستخدم هذه الطريقة أيضاً في نشرات الأخبار وأحوال الطقس، فهي توفر الكثير من المال والجهد الذي كان يخصص لتجهيز ديكورات خاصة بكل برنامج على حده، كما تساعد في عرض التقارير والصور والإحصاءات وغيرها بجانب صورة المذيع بسهولة كبيرة.

الفيلم الوثائقي (التسجيلي)

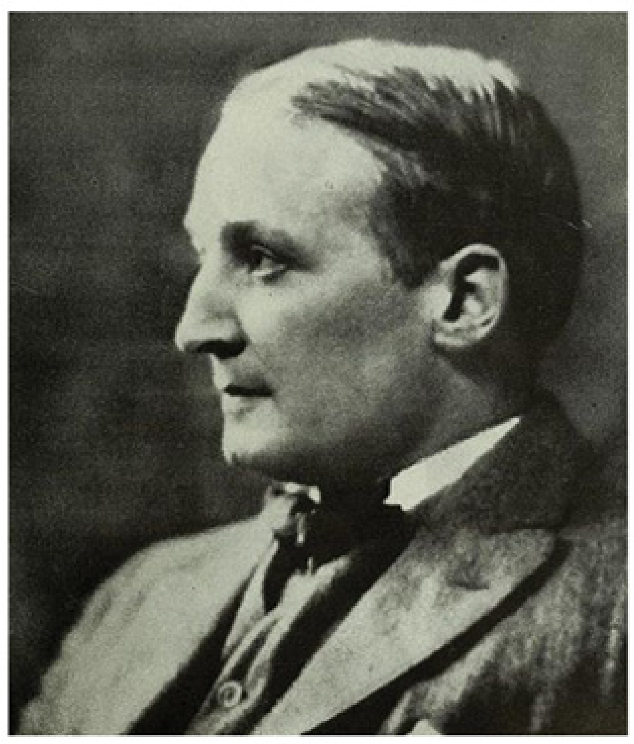
كان الفيلم الأول في تاريخ الصورة المتحركة وثائقياً، ومع أن هذا الصنف من الأفلام قد تراجع جماهيرياً لصالح الأفلام الروائية (الدراما) في السينما والتلفزيون؛ ما زال عدد من كبار صانعي الأفلام على ولائهم للفيلم الوثائقي لما يتمتع به من مصداقية أكبر في إيصال رسائلهم إلى الجمهور.

كانت البداية في مطلع القرن العشرين مع أفلام الرحلات Travel Films التي صنعها بعض الهواة في أسفارهم البعيدة بهدف تعريف الجمهور الأمريكي بطبيعة الحياة التي تعيشها شعوب العالم، ثم ظهرت أشكال أخرى من الأفلام ذات الطابع الإخباري والتثقيفي في مجالات العلم والطب، بيد أنها كانت تفتقر إلى المعالجة الفنية حيث اكتفى صانعوها بتصوير الأحداث والتعليق عليها دون السعي إلى التعبير عن وجهة نظر معينة، أو حتى الاستفادة من جماليات الصورة والصوت، إلا أنها مع ذلك تركت لنا كنزاً معرفياً يوثق الكثير من ملامح الحياة والحضارة وثقافات الشعوب في بدايات القرن العشرين.

في عام 1922؛ قام المخرج الأمريكي "روبرت فلاهرتي" برحلة شاقة إلى الإسكيمو لاكتشاف حياة سكانها، وبدأ بتصوير أول فيلم وثائقي متكامل تحت اسم «نانوك رجل الشمال»، متتبعاً فيه حياة أسرة من الإسكيمو يعمل عائلها "نانوك" في الصيد. وكان أسلوب "فلاهرتي" قائماً على المشاهدة والملاحظة والتصوير المستمر لتفاصيل حياة "نانوك" دون تحضير مسبق، ليؤسس بفيلمه هذا مدرسة فنية عريقة للفيلم الوثائقي تسمى "الواقع كما هو".



لقطة من فيلم «نانوك رجل الشمال»

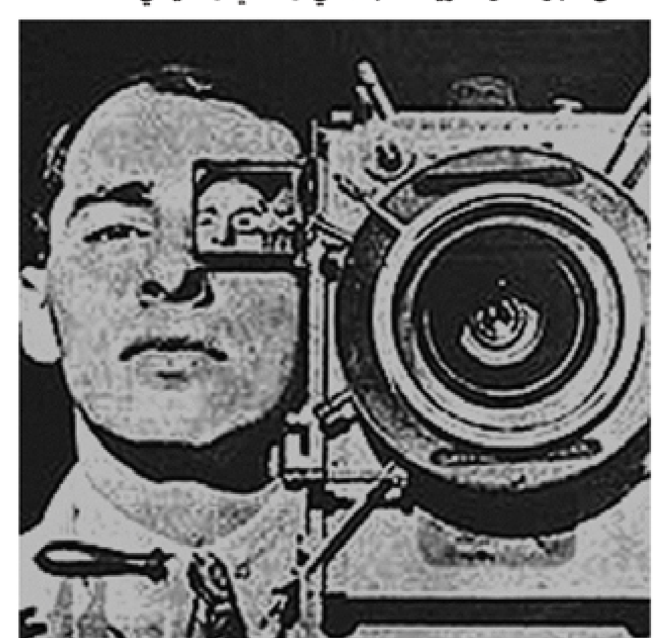


روبرت فلاهرتي

ثم أسس المخرج البريطاني "جون غريرسون" مدرسة فنية أخرى تعمل على المعالجة الإبداعية للواقع من خلال فيلمه "بريد الليل"، حيث طلب من عمال البريد ممارسة عملهم أمام الكاميرا على النحو الذي يريده هو، وكان يرى أنه يجب على المخرج التدخل وإعادة تشكيل الواقع لتوثيقة بصرياً في صورة فنية أكثر جمالاً.

احتل الجدل بين موضوعية وذاتية الصورة الوثائقية مساحة كبيرة في الأوساط الفنية والأكاديمية طوال القرن العشرين، وقد أثارت نظرية المخرج الروسي "دزيغا فيرتوف" جدلا آخر باعتقاده أن "العين السينمائية" هي الوسيلة المثالية لرؤية العالم والوصول إلى الحقيقة، "فنحن لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه ولكن نستطيع تطوير الكاميرا السينمائية إلى ما لا نهاية" كما يقول، لكن معظم النقاد اليوم يرون أنه لا يمكن صنع فيلم وثائقي صرف دون إقحام وجهة نظر منتجه وصانعه، وأن من يدّعي من المخرجين اكتفاءه بالمراقبة وتسجيل الواقع عبر عدسته فهو يتجاهل حقيقة أن وراء الكاميرا إنسان ذو إرادة واختيار، لذا يصر المخرجون في الغالب على أن الذاتية لم تعد نقيضاً للموضوعية طالما كان صانع الفيلم عاجزاً عن العمل في المطلق مجرداً عن تكوينه الاجتماعي والثقافي والسياسي.

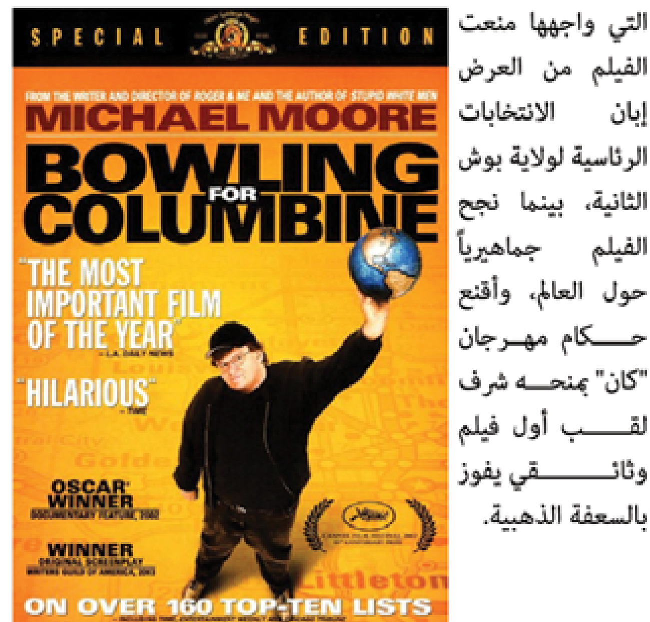

جون غريرسون

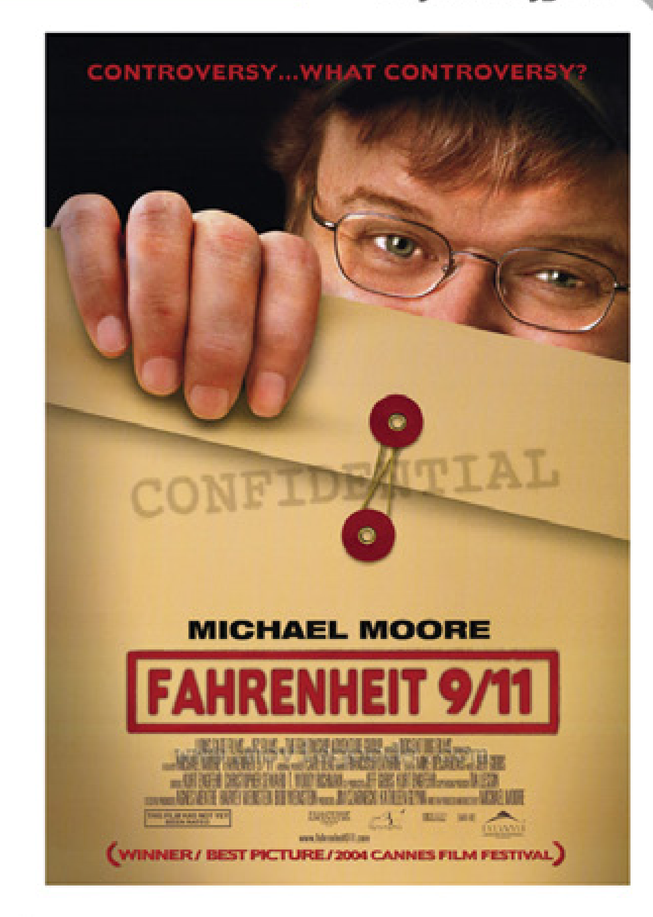

فيرتوف

وبالرغم من ذلك؛ يستهوي نمط العمل الوثائقي كل عام المزيد من المنتجين والمخرجين، سواء من عالمي التلفزيون أو السينما، لتقديم أفكارهم السياسية والأيديولوجية عبر وسيلة أكثر إقناعاً من النمط الروائي (التمثيلي)، وقد يلجأ بعضهم إلى إقحام الممثلين في أعمالهم الوثائقية لإعادة تجسيد بعض المشاهد -خصوصاً التاريخية منها- بحيث تُدمج مع المقابلات والتعليقات واللقطات الأرشيفية التي لا يخلو منها أي فيلم وثائقي، ويعتقد المخرجون بذلك أنهم يجمعون في أعمالهم جاذبية العمل الروائي (التمثيلي) إلى مصداقية الوثائقي، ونشأ عن هذا التوجه ظهور نمط جديد يُطلق عليه اسم الدراما الوثائقية "دوكيودراما Docudrama"، لكن النقاد يحذّرون من عدم استساغة المشاهدين لهذا الأسلوب التلقيني الذي يعتمد على رؤية المخرج والجهة المنتجة ثم يُقحم الوثائق والمقابلات والتعليقات لإقناع المُشاهد بأن الصورة التي يقدمها الممثلون هي الحقيقة عينها.

وبالرغم من قدرة الفيلم الوثائقي على الإقناع والتأثير في المجالات السياسية والثقافية؛ فإنه لم يتمكن من منافسة الفيلم الروائي في شباك التذاكر طوال مئة عام من تاريخه، فرواد السينما يدفعون المال غالباً للتسلية وليس للثقافة، كما لم يجد الفيلم الوثائقي التلفزيوني فرصته لمنافسة الأعمال الترفيهية، إذ تبحث الإعلانات التجارية دوماً عن العدد الأعلى من المشاهدين، مما جعل الفيلم الوثائقي على الأغلب لصيقاً بالجهات الحكومية والثقافية والمهرجانات السينمائية التي تقدر الفكر والفن، وبقي جزء كبير من نتاجه مرتبطاً بخيارات المنتج وتوجهاته، إلى أن نجح مخرج أمريكي واحد في قلب المعادلة.

ففي عام 2002 نجح المخرج الأمريكي مايكل مور في إقناع الجمهور بدفع أكثر من مئتي مليون دولار في شباك التذاكر لمشاهدة فيلمه "لعب البولنغ من أجل كولمباين" خلال افتتاحه في عطلة نهاية الأسبوع فقط، فكان أول فيلم وثائقي يدخل قائمة الأفلام العشرة الأعلى دخلاً في شباك التذاكر، ثم اختاره مهرجان "كان" السينمائي الدولي ليكون أول فيلم وثائقي يشارك في المسابقة الرسمية منذ خمسين عاماً، مما شجع المخرج على تقديم فيلمه الأكثر جرأة "فهرنهايت 11/9" عام 2004 محاولاً من خلاله توعية الأمريكيين بحقيقة حكومة جورج بوش الابن وحربها على العراق، لكن الضغوط التي واجهها منعت الفيلم من العرض إبان الانتخابات الرئاسية لولاية بوش الثانية، بينما نجح الفيلم جماهيرياً حول العالم، وأقنع حكام مهرجان "كان" بمنحه شرف لقب أول فيلم وثائقي يفوز بالسعفة الذهبية.

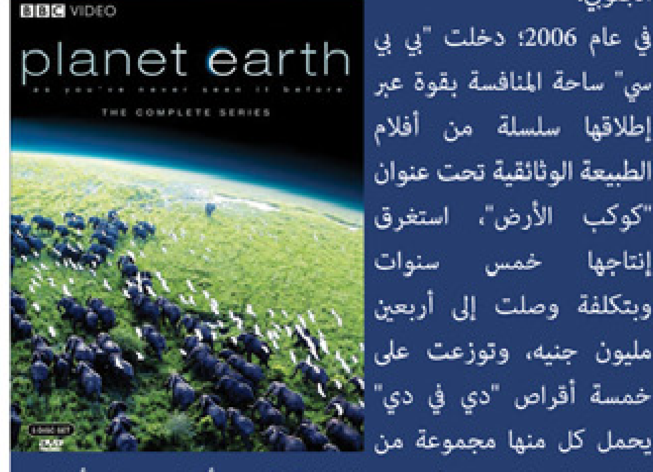




يعود نجاح "مايكل مور" إلى عوامل عدة، أهمها طرحه مواضيع حساسة ومثيرة في أفلامه، مثل تقصي الأسباب التي دفعت طالبين مراهقين إلى قتل زملائهم ومدرسيهم ثم الانتحار، ومشاكل التأمين الطبي في الولايات المتحدة، وخفايا حرب بوش على العراق. كما تتضمن أفلام "مور" جانباً كبيراً من التسلية والترفيه والطرافة، فالرجل يصر على المشاركة في العمل ولعب دور البطولة خلال تقصيه للحقائق، ويفاجئ المشاهد بجرأته على الاقتحام والمواجهة، وينجح في فضح خصومه وإحراجهم، مستغلاً بذلك كله قوة الصورة في حدودها القصوى بحيث تبدو أكثر حياداً خلال مقابلاته ومغامراته التي تحمل قدراً من العفوية.

دخل سوق الفيلم الوثائقي بهذا الإنجاز مرحلة جديدة وأصبح قادراً على المنافسة جماهيرياً وفنياً، فتشجع الكثيرون على طرح أفكارهم بإنتاج أفلام متوسطة التكاليف وتتمتع بمصداقية أعلى من الفيلم الروائي، ومن أهم الأمثلة على استثمار قوة الصورة الوثائقية إقدام نائب الرئيس الأمريكي السابق "آل غور" على إنتاج فيلم "حقيقة مرعبة" والظهور فيه شخصياً، محققاً نجاحاً منقطع النظير في لفت أنظار العالم إلى خطر الاحتباس الحراري، وليفوز بجائزة الأوسكار مطلع عام 2007.

تحتل أفلام الحياة البرية والطبيعة نحو ربع الإنتاج العالمي للأفلام الوثائقية، وتعد الجمعية الجغرافية الوطنية الأمريكية "ناشيونال جيوغرافيك" من أكبر الجهات المنتجة لهذه الأفلام، والتي تبثها عادة على قناتها الدولية وتوزعها للعرض على مئات القنوات التلفزيونية حول العالم، ومن أهمها الفيلم الحائز على أوسكار أفضل فيلم وثائقي عام 2005 "مسير الإمبراطور"، الذي استغرق تصويره سنة كاملة لتوثيق هجرة البطريق (من سلالة تسمى الإمبراطور) عبر القطب الجنوبي.



في عام 2006؛ دخلت "بي بي سي" ساحة المنافسة بقوة عبر إطلاقها سلسلة من أفلام الطبيعة الوثائقية تحت عنوان "كوكب الأرض"، استغرق إنتاجها خمس سنوات وبتكلفة وصلت إلى أربعين مليون جنيه، وتوزعت على خمسة أقراص "دي في دي" يحمل كل منها مجموعة من الموضوعات التي تغطي بمجملها الكوكب بأكمله. وقد أذهلت السلسلة المهتمين بهذا النمط من الأفلام الواقعية، حيث تضمنت صوراً طبيعية لمواقع لم يسبق أن شاهدها الناس من قبل، ويعود نجاح هذا العمل بالدرجة الأولى إلى تطور تقنيات التصوير التي سمحت بالتقاط معظم المشاهد عن بعد باستخدام العدسات التلسكوبية والطائرات، للحصول على صور واقعية وعفوية للحياة البرية دون أدنى تدخل بشري.

تعد هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي" من أبرز منتجي الأفلام الوثائقية التلفزيونية التي حظيت بقبول جماهيري واسع حول العالم، حتى باتت أفلامها تشكل مدرسة فنية مميزة لها أتباعها ومريدوها ومعجبوها، إذ يعتمد مخرجوها كثيراً على الأسلوب التحقيقي الذي يلعب فيه المخرج دور البطولة خلال سفرياته وتحرياته ومقابلاته بحثاً عن الأجوبة، ويعرض ما لديه من معلومات على أساس المساءلة المنطقية التي تشجع المشاهد على التساؤل والاكتشاف دون أن يشعر بأنه يتلقى وجهة نظر المخرج نفسه حتى لو كانت مجانبة للصواب.

"الحقيقة هي طريقة فنية".
المخرج الفرنسي كريس ماركير

> "البلد الذي لا يملك سينما وثائقية هو كالعائلة التي لا تملك ألبوم صور".
>
> المخرج التشيلي باتريثيو غوثمان

الصورة الرياضية

مع نشوء دورات الألعاب الأولمبية عام 776 ق. م في أوليمبيا اليونانية، وبالرغم مما تخللها من مظاهر وثنية، كانت الرياضة تؤدي دورها الاجتماعي والسياسي كوسيلة لالتقاء الشعوب وتبادل الخبرات، ولم تكن مكافآت الرياضيين الفائزين آنذاك تتجاوز قيمتها الرمزية المتمثلة في أكاليل الغار وسعف النخيل.

لكن هذا الطابع الذوقي للرياضة لم يدم طويلاً في اليونان، فتسلل إلى الرياضة طابع المهنية والاحتراف، وتحولت المباريات إلى عروض جماهيرية تُدفع فيها المكافآت المجزية للأبطال مما يدفعه المشاهدون، وباتت فرصة لترويج البرامج السياسية وعرض المواهب الخطابية والفنية والشعرية.

ويبدو أن هذه الصورة السلبية للرياضة قد تضخمت في أوربا خلال القرون الوسطى، حتى قرر ملك بريطانيا إدوارد الثالث عام 1365 حظر كافة «الألعاب التافهة عديمة القيمة» التي كانت تقام للترفيه في أيام الأعياد، وسمح فقط بالألعاب العسكرية كالرمي والمبارزة. لكن شيوع التزمت الديني عند البيوريتانيين البروتستانت مع بداية عصر النهضة دفع خصمهم الملك جيمس الأول إلى السماح لكافة الألعاب بالظهور.

ومع بدء الثورة الصناعية في بريطانيا في القرن الثامن عشر، تزايدت مخاوف الرأسماليين من انحلال الطبقة العاملة مما دفع البلاط الملكي إلى حظر كرة القدم مجدداً، لكن الرغبة في رفع الإنتاجية دعمت التوجه المؤيد لإعادة توظيف الرياضة في النظام الرأسمالي بمنطلقات اقتصادية حازمة. فأعيد إحياء الألعاب الأولمبية بشكل مصغر في مدينة ميتشوينلوك الإنجليزية عام 1850، ثم أقيمت الدورة الأولمبية الأولى في العصر الحديث في اليونان عام 1896، وسرعان ما تزاوجت وسائل الإعلام مع الرياضة لتتحول المنافسات العالمية من مناسبات لبث السلام إلى مهرجانات لاستعراض القوة السياسية والاقتصادية وإلهاء الشعوب.

فمع امتزاج المال والرياضة عبر وسائل الإعلام، تجد النوادي الرياضية نفسها تحت رعاية الشركات التجارية، ويضطر اللاعبون لحمل شعاراتها على صدورهم وخوذاتهم وسيارات سباقهم، كما تتحول مستلزمات الألعاب إلى سوق تجارية ضخمة.



عشرات الملصقات الإعلانية على إحدى سيارات سباق ناسكار بالولايات المتحدة

وكان المفكر ماكس فيبر -المتوفى عام 1920- قد ربط في كتابه «أخلاقيات المذهب البروتستانتي وجوهر الرأسمالية» بين ثلاث مؤسسات، هي الدين والرياضة والرأسمالية، ويؤكد ديفيد روي في كتابه «الرياضة والثقافة ووسائل الإعلام» صحة هذه المقولة المبكرة مشيرا إلى أن الرياضة أصبحت لها بالفعل شعائر شبه دينية، إذ يقوم بعض المشجعين بنثر رمادهم فوق «التراب المقدس» لملاعبهم المفضلة، كما يتقدَّم رجال الدين أحياناً لمنح مباركتهم للاعبين قبل خوض المباريات.

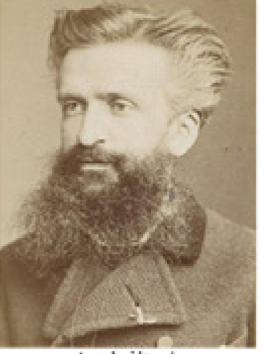
ومع تضخم نزعة التسليع والاستهلاك، تبالغ القنوات الرياضية في استثمار صور اللاعبات الرياضيات كنماذج قياسية للأجساد الصحية والمثيرة، مما يثير حفيظة الناشطين في مجال حقوق المرأة، فبينما يُحترم اللاعبون الرجال لمهاراتهم الرياضية تركز عدسات التصوير على عناصر الإثارة في أجساد اللاعبات. كما ينتقد الناشطون استخدام فرق المشجعات في استفتاح مباريات كرة السلة الأمريكية باستعراضات مثيرة، والتي تهدف إلى رفع معدل الهرمون الذكري «التستوستيرون» لدى الجمهور لبث المزيد من الحماس.

علاوة على ذلك، تبين إحدى الإحصاءات أن نصف عدد مشاهدي التلفزيون البريطاني لمباراة تم نقلها في مونديال 1990 كان من النساء، ويعزو محللون هذه الظاهرة إلى إتقان شركات الإنتاج التلفزيوني دمج الجانب الإنساني بالترفيهي أثناء البث لإثارة فضول النساء، بل تلجأ هذه الشركات أحياناً إلى توظيف شخصيات كرتونية أثناء نقل المباريات لجذب الأطفال أيضاً.

وعلى الصعيد النفسي، يؤكد غوستاف لوبون في كتابه «سيكولوجية الجماهير» أن العقل الفردي غالباً ما يخضع للتهميش اللاشعوري أثناء انصهار الفرد في مجموعة ما، حيث يفقد استقلاليته وقدرته على تحكيم قناعاته الشخصية، وينضم طوعاً إلى الجموع في توجهاتها أو هيجانها العاطفي. وتُعد هذه الظاهرة عنصراً جوهرياً في جماهيرية المباريات، حيث يصبح جري عشرين لاعبا وراء كرة مطاطيـــة بحد

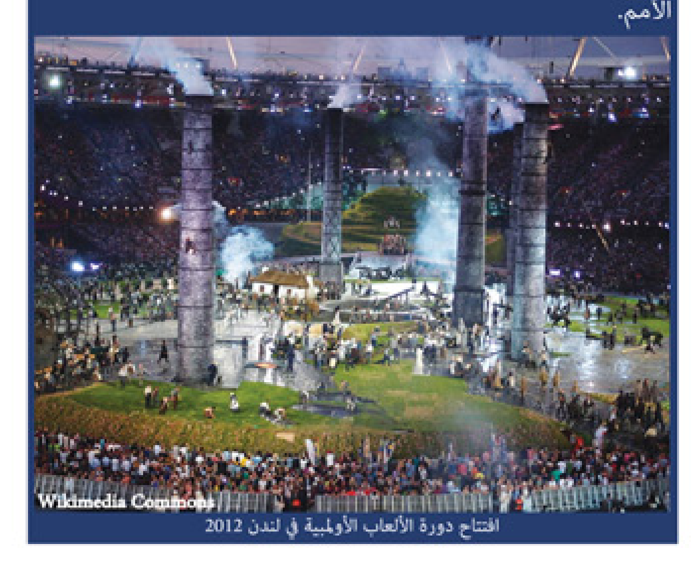
ذاته أداة لحشـــد ملايين المشاهدين ولإثارة النعرات العنصرية والعنف.

لذا لا يقتصر الاهتمام هنا على الشركات المستفيدة تجاريا، بل تستغل الحكومات قوة الصورة الرياضية في الحفاظ على ولاء جماهيرها، خصوصاً عندما يقدِّم الرياضيون في صورة الجيش المدافع عن كرامة الوطن.



غوستاف لوبون

احتفاليات افتتاح الدورات الأولمبية تقدم في العادة عروضا بصرية مبهرة، وتستعرض فيها الدول المضيفة حضارتها وتاريخها أمام بقية الأمم.



Wikimedia Commons

افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في لندن 2012

أثر الصور التلفزيونية والسينمائية على الثقافة والسياسة

بعد أقل من خمسين عاماً على ظهوره؛ أصبحت مشاهدة التلفزيون جزءاً مهماً من حياة الناس اليومية، إذ بينت إحدى الدراسات أن الوقت الفعلي لمتابعة ما تعرضه الشاشة في المنزل هو أقل من نصف الوقت الذي تبقى فيه قيد التشغيل، أي أن هذه الأجهزة تظل حاضرة في حياتنا بالصوت والصورة حتى أثناء انشغالنا عنها لكثرة الاعتياد!

ويقارن الفيلسوف الفرنسي "جون بودريار" بين كهف أفلاطون وما يسميه بكهف التلفزيون في العصر الحديث، فقد تخيل أفلاطون رجلاً يعيش مقيداً في كهف مظلم منذ ولادته، حيث لا يرى من العالم إلا ظلالاً للأشياء على جدران الكهف ويعتقد أن موجودات العالم ليست سوى ما يراه من ظلال، فالناس في هذا العصر أصبحوا مثل رجل

من الطريف أن مخترع التلفزيون "فرانسوورث" الذي توفي سنة 1971 لم يترك وراءه سوى مقابلة تلفزيونية واحدة انتقد فيها هيمنة التلفزيون على حياة الناس، ثم صرحت زوجته التي توفيت سنة 2004 بأنه كان يرى التلفزيون وحشاً يتنكر على هيئة أداة للترفيه، وأنه خشي كثيراً من أن يُضعف التلفزيون القدرات العقلية لابنه.

مع أن الفيلسوف النمساوي "كارل بوبر" اشتهر بدوره الكبير في فلسفة العلم؛ فقد خصص آخر كتبه للتعبير عن غضبه مما يجري في وسائل الإعلام، ففي الكتيب المسمى "رخصة للعمل التلفزيوني" انتقد بشدة السلطة المباشرة التي يمارسها التلفزيون على الجمهور دون إحساس بالمسؤولية، واقترح حماية الديمقراطية وأخلاق الجيل الناشئ بتأسيس منظمة ذات دور رقابي وتدريبي تمارس سلطتها على العاملين في الإعلام وتمنعهم من التعدي على الأخلاق.

Wikimedia Commons

نظرية الغرس

وضع عدد من الباحثين "نظرية الغرس" Cultivation Theory في السبعينات من القرن الماضي، وهي تؤكد على أن وسائل الإعلام تقوم بغرس عالم وهمي في ذهن المتلقي، حيث يتقبل هذه الصورة على أنها تعبير حقيقي للواقع، فهو غير واع بعملية صنع هذا الواقع لأن وعيه لا يتعدى الشعور بالتسلية أثناء مشاهدته للبرامج والأفلام عدة ساعات كل يوم.

"إن أكثر الأفلام سياسة في العالم يمكن أن نراها وكأنها لا تحتوي على أي موضوع سياسي".

المخرج الأمريكي "فرانسيس فورد كوبولا"

يُقسم علم الاتصال الرسائل والأفكار الموجهة إلى قسمين: فهي إما أفكار سيئة وتسمى دعاية (بروباغاندا)، أو جيدة وتسمى تربية. وتؤكد جميع التجارب والدراسات على أن إيصال الدعاية أسهل بكثير من التربية، فمن السهل جداً إفساد أخلاق وأذواق الأطفال والمراهقين بالبرامج والأفلام الخليعة والعنيفة وذات المستوى الفني الهابط، بينما تُنفق الحكومات ملايين الدولارات على المشاريع الثقافية الراقية دون أن تحقق الكثير من النتائج!

الكهف هذا لا يعرفون عن العالم إلا ما يعرضه لهم التلفزيون!

ويرى "بودريار" أن تاريخ الصورة انتقل إلى مرحلة جديدة منذ ثمانينات القرن العشرين، إذ كانت الصورة في الماضي تعكس أصلاً لشيء ما سواء كان واقعاً أم خيالاً، أما الآن فأصبحت لا تعكس إلا ذاتها ولم يعد هناك أصل تسعى إلى محاكاته أو إخبارنا به، بل أصبحنا نتعرف إلى الواقع عن طريق الصور التي نراها في التلفزيون والسينما، فنحن نتعلم الحب والعلاقات الزوجية من خلال المسلسلات والأفلام الرومانسية، كما نكوّن خبرتنا القانونية عن طريق الدراما البوليسية، أما الأطفال فيكتشفون العالم المحيط بهم عبر ما تمليه عليهم برامج الأطفال وأفلام الرسوم المتحركة.

ويعتقد الباحث الأمريكي المعروف "هربرت شيلر" في كتابه "المتلاعبون بالعقول" أن الترويج لمقولة عدم احتواء الترفيه على أية أهداف تعليمية هو من أكبر الخدع في التاريخ، فالبرامج الترفيهية في الواقع ليست إلا وسائل تربوية أيديولوجية، ويتفق مع "شيلر" الكثير من الباحثين في مجال الإعلام والاتصال مثل "مليفن ديفلير" و"جاك إلول" و"دبليو رسل نيومان" و"إريك بارنو"، إذ يستحيل القول اليوم بأن الترفيه التلفزيوني حيادي وبريء بل يسعى إلى تحقيق التكامل بين أكبر عدد من أفراد المجتمع وتنميط حياتهم وفقاً لنموذج معين، ثم نقله إلى العالم كله (عولمته) لتنميط الشعوب الأخرى.

ومع شيوع ثقافة الديمقراطية والليبرالية حول العالم؛ تتجنب الدعاية "البروباغاندا" التلفزيونية الطرحَ السياسي المباشر، وتستخدم بدلاً منه جميع مظاهر الجذب والإغراء التي تصوغ الحياة بقالب موحد مثل الموضة في الملابس والسيارات والعلاقات الاجتماعية والقيم القائمة على حب الشهرة وإشباع الغرائز والمادية البراغماتية.

لكن البعض يدافع عن المضمون الإيديولوجي للترفيه التلفزيوني بأن الفرد في المجتمع الجماهيري في العصر ما بعد الصناعي يعاني من الاغتراب عن مجتمعه بسبب شعوره المتزايد بالعجز والتفاهة أمام تحديات العالم المعقد، لذا يلجأ إلى الترفيه الذي يتوهم أن يعثر فيه على ما يشبع حاجته من الاستقرار والتوازن والدفء. ويردّ المعارضون بأن الثقافة الغربية المعولمة تطبع المجتمع كله بطابع الاغتراب، فنمط الحياة الحديثة القائمة على المادية والفردية وإهمال العلاقات الاجتماعية والبراغماتية في القيم يدفع الناس عنوة إلى الانعزال والشعور بالعجز، كما يدعم نموذجُ الترفيه الأمريكي

"إنّ وسائل الإعلام تتحدّث كلّ يوم بطريقة أو بأخرى عن هذا الموضوع غير أني لا أعتقد أنّها تمكّنت من الإمساك بما يدور داخله. فمثلاً لا يُتحدث عن الاستنساخ إلا في بعده البيولوجيّ، ولكنّ هذا النوع من الاستنساخ مسبوق باستنساخ ذهنيّ، فنظام المدرسة والتكوين وثقافة الجماهير تسمح بصنع كائنات تصبح نسخاً متطابقة".

الفيلسوف الفرنسي "جون بودريار"

Wikimedia Commons

أجرى الباحث البيروفي "غوركي تابيا" دراسة شاملة على البرامج الترفيهية الأمريكية لبيان الأثر الذي تتركه في عقول الناس، وجاءت النتائج على النحو التالي:

- البيئة: مجتمع استهلاكي مترف خال من التناقضات.
- القيم الأساسية: الفردية والأنانية والمنافسة العنيفة.
- معنى النجاح: التفوق المادي على الآخرين، والتلذذ بمباهج الحياة.
- المجتمع يميل عموماً إلى مكافأة الناجحين ومعاقبة الخاسرين.
- يجب على الخاسرين الرضا بقدرهم، والتسليم بدلاً من التمرد أو محاولة التغيير.

تحتل المنتجات الثقافية المرتبة الثانية بعد الطائرات في قائمة الصادرات الأمريكية، ومع أن دول الاتحاد الأوربي تنتج أفلاماً أكثر مما تنتجه هوليود فهي تستورد من الولايات المتحدة أفلاماً بمليارات الدولارات كل عام، بينما يندر أن يُعرض فيلم أوربي في دور العرض الأمريكية.

وصف وزير الخارجية الأمريكي الأسبق "جورج شولتز" تقنية البث المباشر "بأنها أنجع من أسلحة نووية عديدة لغزو الكتلة الشرقية، فقد ثارت شعوب أوربا الشرقية على الشيوعية لأنها تمكنت من التقاط برامج التلفزيون الغربي والأمريكي".



التلفزيوني يومياً هذه الثقافة ليدّعي لاحقاً أنه يسعى لتخليص الناس من نتائجها، وهكذا يتعلق البسطاء حول العالم بنجوم الرياضة والفن وملكات الجمال الذين أدخلهم التلفزيون إلى ملايين البيوت على مدار الساعة، وقد يتقمصون شخصياتهم لاشعورياً أملاً في مشاركتهم حياة الرفاه المزيفة في أحلامهم.

ومن المعروف أن الدول النامية تستورد معظم برامجها التلفزيونية من الخارج لعجز إمكانياتها المادية والبشرية عن ملء ساعات البث بالإنتاج المحلي، ففي ظل حكومة الشاه في السبعينيات شغل التلفزيون الإيراني الرسمي حوالي 70% من ساعات بثه بالمسلسلات الأمريكية، والأمر نفسه ما زال يُطبق في العديد من الدول المتحالفة سياسياً مع الولايات المتحدة، حيث يتهم المعارضون حكوماتهم بالسير على خطى حكومة الرومان في عصر انحطاطها عبر سياسة إلهاء الشعب بعروض الترفيه مثل مباريات المصارعة والقتال، وذلك لصرف اهتمامهم عن الفساد المستشري في الدولة.

من جهة أخرى، يرى بعض المفكرين -اليساريين على وجه الخصوص- أن العرض المتزايد والمستمر لمظاهر الحياة المترفة التي يعيشها الأمريكيون قد يؤدي إلى رد فعل عكسي لدى فقراء العالم، ويستدلون على ذلك بفشل محاولات الغرب لتحديث المجتمع الإيراني وتغريبه في منتصف القرن العشرين، حيث شعر الإيرانيون بخطورة التهديد الثقافي والسياسي وانقلبوا على حكومة الشاه في ثورة عارمة أواخر السبعينيات.

وقد أشار المستشار الأمريكي الأسبق للأمن القومي "زبيغنيو بريجنسكي" إلى أن شعور الشعوب النامية بالحرمان قد يتزايد مع استمرار ظهور الهوة بين شمال العالم وجنوبه في وسائل الإعلام الغربية، مما قد يدفعهم إلى الغضب والثورة. لكن ربط الثورة في إيران بميل الشعب إلى التمرد على الغرب قد يجانب الصواب، فهناك الكثير من التحليلات والتقارير التي توثق تورط المخابرات الغربية نفسها في إشعال هذه الثورة وتنصيب الخميني قائدا لها تحت شعارات مناهضة الغرب، وذلك بهدف إيجاد حليف شيعي في منطقة تتوسط مواقع نفوذ السوفييت والمسلمين السنة، وعند أهم مناطق إنتاج النفط، ومن الطريف أن يكون "بريجنسكي" أحد منظري هذه الإستراتيجية التي يقال إن إدارة الرئيس الأمريكي "جيمي كارتر" نفذتها بدقة.

Wikimedia Commons

بريجنسكي

من جهة أخرى، يرصد المفكر الفرنسي "إيناسو رامونه" في كتابه "الصورة وطغيان الاتصال" مظاهر الانحطاط المتسارع في قيم الإعلام المرئي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، فالتلفزيون الذي أدخله الناس إلى بيوتهم بوصفه وسيلة تثقيفية وترفيهية تخضع للرقابة الأخلاقية الحكومية؛ انتهى به الحال إلى عرض كل ما هو مؤذ وخليع ومقزز دون أي ضوابط، فالبرامج الحوارية "Talk Show" لا تتورع عن مناقشة أي موضوع حساس واستفزازي لجذب أكبر عدد من المشاهدين، وهو ما تحاول مجاراته الشاشات العربية مؤخراً عندما تفاخر بمناقشة أسرار الحياة الزوجية والشذوذ ونكاح المحارم بلا رقيب، لكن برنامجاً حوارياً مثل "جيري سبرنغر" قد يصعب استنساخه عربياً لاستناد فكرته الأساسية على مواجهة شخصين لا يجمعها سوى الحقد والكراهية على المسرح، ليتبادلا الحوار والعراك وسط تصفيق الحضور الذي يبدو أنه يُنتقى بعناية.

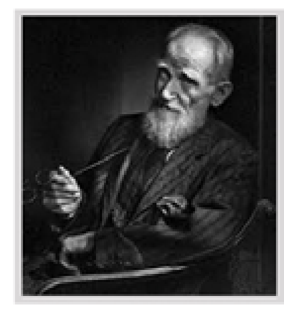


جيري سبرنغر

والأمر لا يتوقف عند فرقعات برامج الواقع والبرامج الحوارية ومسلسلات المراهقين المفعمة بالإثارة، ففي عصر الصورة وسرعة الاتصال وغزارة المعلومات يُجبر المشاهد على تجريد حواسه عن العقل، والاكتفاء بما يتلقاه من رسائل سمعية وبصرية دون التوقف للمحاكمة والفهم، فكل ما هو مثير يصبح مطلوباً ومربحاً، مما يدفع منتجي البرامج الجادة أيضاً إلى ركوب الموجة وإقحام فضائح النجوم في نشرات الأخبار الرئيسة، أو حتى قطع برامج الأطفال لبث عملية انتحار حقيقي على الهواء مباشرة كما فعلت إحدى القنوات في كالفورنيا سنة 1998، ليصاب المشاهد العصري بهوس البحث عن العنف والموت والكوارث والفضائح، وتُصبح اللقطات الحقيقية لمثل هذه الأحداث سلعة تجارية تُروج أشرطتها تحت شعارات من قبيل "يحبس الأنفاس"، ولنشهد في بداية القرن الحادي والعشرين ارتداد الحضارة إلى بربرية لم يسبق لها مثيل حتى في عصور الوثنيات المعلنة.

"أعظم اختراعين في تاريخ البشرية هما: المطبعة التي أتاحت القراءة لجميع الناس، والتلفزيون الذي شغل الناس عن القراءة".

الكاتب البريطاني جورج برنارد شو



مقتطفات من بروتوكولات حكماء صهيون:

"الأخلاق والسياسة لا يجتمعان، لذا يجب الالتجاء إلى الدهاء والمكر".

البروتوكول الأول

"ستحول الصحافة نظر الجمهور بعيداً بمشكلات جديدة، وسيسرع المغامرون السياسيون الأغبياء إلى مناقشة المشكلات الجديدة. ومثلهم الرعاع الذين لا يفهمون ما يتشدقون به، فالمشكلات السياسية ليست مفهومة لدى الناس العاديين".

البروتوكول الثالث عشر

يرى الفيلسوف الفرنسي "بودريار" أن الإغواء الذي كان معروفاً في الماضي بات مفقوداً اليوم، فالإغواء عادةً يرتبط بالسرية والغموض ولا يتحقق إلا بطرق خفية وماكرة تسعى إلى استدراج الإنسان عبر إثارة غرائزه، أما الصور التي تبثها وسائل الإعلام اليوم وعلى مدار الساعة فقد ورّطت المرأة بتسليع جسدها تحت ذرائع الحرية والتمرد، مما أفقدها قدرتها الطبيعية على إغواء الرجل!

الرقابة في هوليود

في عام 1922 أحست استوديوهات هوليود الكبرى بخطر السمعة الأخلاقية السيئة للكثير من نجومها مما زاد من ضغوط المؤسسات الدينية عليها فأنشأت "جمعية الصور المتحركة الأمريكية" MPAA كمؤسسة مستقلة تقوم بدور الرقابة على الأفلام خشية أن تتدخل الحكومة لفرض رقابتها.

لم تكن للجمعية سلطة قادرة على فرض قوانينها آنذاك، إلى أن وقّعت الاستوديوهات على تعديل يجبرها على استخراج تصريح لعرض كل فيلم تنتجه سنة 1934، وتم بالفعل فرض رقابة صارمة تمنع الكلمات البذيئة ومشاهد العري والجنس والسخرية من الدين ورجاله ومن مؤسسة الزواج، كما تحظر كافة السلوكيات السيئة خشية أن يتعلمها الأطفال كالسرقة والسطو على البنوك وتعاطي المخدرات والقتل، مع فرض القيم الكاثوليكية التي تمنع مجرد الإشارة للشذوذ.

في منتصف الستينيات؛ كانت خطة الإفساد قد آتت أكلها في المجتمع الأميركي ولم يعد مفهوم الأخلاق يتعلق بالعلاقات الجنسية، فسقط قانون الرقابة واكتفى المنتجون بتصنيف الأفلام حسب الفئة العمرية لحماية الأطفال فقط من المشاهد غير المناسبة، ولم ينته القرن العشرون حتى تمكنت أفلام هوليود من لعب دور رئيس في تطبيع الرأي العام مع العنف والشذوذ الجنسي والعلاقات خارج مؤسسة الزواج، ولم تعد الألفاظ السوقية ومشاهد القتل الوحشي والاغتصاب وعقوق الوالدين تثير موقف استياء يذكر.

واليوم تملأ منتجات هوليود الشاشات الكبيرة والصغيرة حول العالم، ويفتتح كبار رجال الأعمال العرب قنوات فضائية متخصصة في بث هذه الأعمال على مدار الساعة بعد ترجمتها أو دبلجتها، دون أي رقابة حكومية أو محاسبة شعبية.

®

شعار الجمعية

خلال العقود الثلاث الأخيرة؛ لم تتمكن الأفلام المتألقة فنيًا من منافسة نظيرتها التجارية إلا في حالات قليلة، مثل فيلم "إي تي" E.T الذي تصدر إيرادات عام 1982، و"رجل المطر" Rain Man عام 1988، و"فورست جمب" Forrest Gump عام 1994، و"تايتنك" Ti-tanic عام 1997.

لكن هناك أفلاماً كثيرة لم تساعدها قيمتها الفنية على الوصول إلى قائمة الأفلام الخمسة عشر الأولى من حيث الإيرادات في سنة إنتاجها؛ مثل "قلب شجاع" Brave Heart و"فضيحة لوس أنجلس" L.A. Confidential و"الطيار" The Aviator و"عصابات نيويورك" Gangs of New York، وفيلم "بابل" Babel الذي احتل المركز الثاني والتسعين عام 2006 عندما تصدر فيلم "قراصنة الكاريبي" Pirates of the Caribbean قائمة الإيرادات.

ومن الملفت ألا يصل الفيلم الحائز على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم إلى قائمة الأفلام العشرة الأولى في الفترة 1995- 2010 سوى ثلاث مرات، فالنجاح التجاري بات حليفاً للأفلام التي تبالغ في ضخ ملايين الدولارات لإبداع تقنيات الإبهار البصري مع الإسفاف في القيمة الفنية والمضمون الفكري، حتى أصبح من المربح جداً إطلاق أجزاء متتالية من تلك الأفلام، مثل سلسلة "المتحولون" Transformers و"الرجل العنكبوت" Spiderman و"سيد الخواتم" Lord of the Rings و"قراصنة الكاريبي" و"هاري بوتر" Harry Potter الذي قُدم جزؤه السابع عام 2010.

ولا يخفى على النقاد أن هذه الأفلام التجارية والمكلفة تتضمن من الرسائل السياسية والفكرية والأخلاقية ما هو أكثر وأخطر بكثير من غيرها.



ملصق فيلم "قلب شجاع"

قوة الصورة في السهولة والمتعة

في دراسة أجراها معهد بحوث الاتصالات والاقتصاد في طوكيو، قُدمت للمتطوعين ثلاث نسخ (مطبوعة، سمعية، وبصرية) لعدد من البرامج الإعلامية التي تدور حول الطقس والأخبار وغيرها، وطُلب إليهم تقييم التأثير الإعلامي من خلال مجموعة من البنود التي يتضمنها الاختبار، وبيّنت النتيجة أن أهم العوامل في التقييم لدى المتطوعين كانت في الاستمتاع وسهولة الاتصال، وليس في عمق الانطباع مثلاً أو قوة التوضيح أو التأثير الذهني، لذا احتلت الوسائل البصرية (التلفزيون) المرتبة الأولى في قائمة الوسائل الأكثر إقناعاً.

يزعم الكثير من المثقفين أنهم قلما يشاهدون التلفزيون، وأن المشاهدة إن حدثت فهي مقتصرة على نشرات الأخبار والأفلام الوثائقية وبعض الأحداث الرياضية، لكن دراسات الباحث "بور" عام 1973 أثبتت أن معظم هؤلاء المشاهدين الانتقائيين يشاهدون أفلام المغامرات والكوميديا وبرامج التسلية بنسبة مقاربة جداً لما يشاهده الناس العاديون، وبيّنت الدراسة أيضاً أن الأشخاص المنشغلين حقاً بالكثير من الالتزامات في العمل والعلاقات الاجتماعية قد لا يكثرون بالفعل من متابعة البرامج التلفزيونية بيد أنهم يسلكون السلوك الترفيهي نفسه الذي ينطبق على الآخرين!

الهوس بالنجوم في عصر الصورة

بالرغم من تحول ظاهرة الإعجاب بالنجوم إلى هوس جماعي في هذا العصر؛ فإن بذورها الغريزية كانت موجودة منذ آلاف السنين، فلم تنشأ الوثنية في تاريخ الإنسان إلا لميل ضعاف النفوس إلى تقديس من يتمتعون بصفات تميزهم عن الآخرين، ثم اندفاع بقية العوام -وفقا لسيكولوجية القطيع- إلى المبالغة في التبجيل حدّ العبادة.

وقد لاحظ أرسطو أيضاً أن الجماهير تميل إلى الإعجاب بالخطباء المفوهين لمجرد اكتسابهم مهارة التحدث إلى العامة، وذلك بغض النظر عن أخلاقهم وقيمة أفكارهم وقدراتهم العقلية. فالعامة يميلون إلى التبسيط والاختزال والاكتفاء بالمشاعر السطحية والغريزية، كما يتطلعون لاشعورياً إلى البحث عن نموذج بشري يلعب دور القدوة في حياتهم، وقد يكتفي بعضهم بتحديد مواصفات هذه الشخصية المؤثرة في حياتهم بناء على الجمال الخارجي فقط، ففي عصر الصورة وثقافة الاستهلاك والعدمية لا يبقى أمام المراهقين من خيار سوى تحويل نجوم الرياضة والغناء والتمثيل إلى كائنات أسطورية خارقة تستحق التبجيل والاقتداء.

ومع تغير مفهوم القيم في العالم البراغماتي؛ لا تتردد وســـائل الإعلام ومراكز صنع القرار في استغلال هذه الظاهرة لتحقيق مكاسبها، سواء بتحقيق الأرباح الطائلة من الأعمال الفنية المثيرة، أو بإلهاء الجماهير بتفاصيل حياة النجوم وفضائحهم، فضلاً عن تمرير الأفكار والقيم الجديدة عبر نماذج بشرية ذات مواصفات قياسية. لذا يمكننا أن نفهم لماذا يعد النجاح في هوليود أصعب من النجاح في أي مكان آخر في العالم، حيث تتم المنافسة وفقاً لشروط لا تتوفر إلا لدى القلة.

وباستقراء قصص النجاح لدى معظم النجوم نجد الكثير من التضحية وتقديم التنازلات لامتلاك المواصفات والمهارات المطلوبة التي تحقق شروط المنتجين والمتنفذين، فعندما يكون الهدف هو امتلاك عقول وقلوب ملايين البشر حول العالم فليست هناك فرصة للتساهل بأدق التفاصيل، وعندما تتحقق الشروط في أحدهم تُنفق الملايين لتحويله من إنسان عادي قادم من الطبقة الوسطى أو الفقيرة إلى شبه إله.

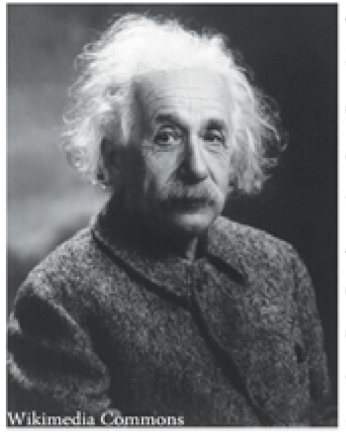
وكثيرا ما يدفع هؤلاء النجوم ثمن اندفاعهم نحو الشهرة التي لا توافق أبسط مقومات الطبيعة البشرية، فعندما سأل المذيع مارتن بشير ضيفه مايكل جاكسون في الفيلم الوثائقي "الحياة مع مايكل جاكسون" عما إذا كان سعيداً أم لا؛ أجاب بأنه سعيد فقط عندما يغلق على نفسه أبواب "مدينته" حيث يتوفر لديه كل ما يشتهيه الناس، غير أنه عاجز عن التمتع بالحرية التي يعيشها أولئك العوام الذين يحسدونه.



وبما أن هذه الظاهرة ترتبط أساسًا بعالم الصورة؛ فإن المراهقين لا يختارون قدواتهم من بين العلماء والأدباء ورجال المال والأعمال حتى لو تمتعوا بالظرف والجاذبية، فعندما ينحط المستوى الثقافي وتُمجد الغرائز تصبح النجومية حكراً على أكثر الناس سطحية وحمقاً، إذ يلهث المعجبون وراء فضائح وأخطاء نجومهم كي يزيحوا عن كاهلهم عبء الضمير الأخلاقي الذي يخرقونه باستمرار، وربما صبوا جام غضبهم على نجومهم المفضلين إذا ارتكبوا خطأ ما ليسقطوا عليهم أخطاءهم الشخصية وينفسوا عنها، فعندما التقط المصورون صورة للنجمة "برتني سبيرز" وهي تحتضن طفلها الصغير أثناء قيادة

السيارة؛ شنت وسائل الإعلام حملة ضدها طوال أسابيع، وكأنها تقدم للعوام خدمة إسقاط عيوبهم على نجمتهم المراهقة، ثم سرعان ما نُسي الأمر مع تجدد فضائح أخرى في عصر الصورة، بينما تتراكم هذه الضغوط النفسية على قلوب النجوم فتدفعهم للاكتئاب، وأحيانا للانتحار.

وعندما يقرر أقطاب الإعلام تحويل بعض العلماء أو المثقفين إلى نجوم فإنهم يلجؤون مجدداً إلى مقاييس الصورة أكثر من القيمة العلمية أو الموهبة الأدبية، فالهالة التي أحاطت بصورة الفيزيائي "ألبرت أينشتاين" في منتصف القرن العشرين استندت بالأساس إلى عجز عامة الناس عن فهم حقيقة تباطؤ الزمن مع تزايد سرعة الأجسام وفق نظرية النسبية. ومع أن العديد من معاصريه كانوا قد سبقوه إلى بعض الأجزاء الأساسية في نظريته؛ فقد ظلت صورة العالم العبقري بشعره الأشعث أقرب إلى مقاييس هوليود، خصوصاً وأن هذا الفيزيائي اليهودي كان قد فرّ من ألمانيا النازية إلى الولايات المتحدة وساهم في صناعة القنبلة النووية، لذا استقبل الإعلام -الذي يسيطر عليه اليهود- محاولة أينشتاين الأخيرة قبل وفاته لإصدار "نظرية كل شيء" بضجة كبيرة، حتى عُلقت صفحاتها الست على واجهة أحد متاجر لندن كي يراها المارة، قبل أن يثبت خطؤها!


Wikimedia Commons

الأمر نفسه تكرر مع عالم الفيزياء البريطاني "ستيفن هوكنيغ" الذي حولته وسائل الإعلام إلى أسطورة، فصورة العالِم المُقعد على كرسيه المدولب -والعاجز عن الكلام بدون مساعدة حاسوبه الخاص- تثير أيضاً إعجاب العامة. أما الوسط الأكاديمي فله رأي آخر؛ إذ لم يحصل "هوكينغ" إلا على صوت واحد في استطلاع أجرته مجلة "عالم الفيزياء" في شهر ديسمبر عام 1999 مع مئة وثلاثين عالماً من كبار فيزيائيي العالم حول أهم خمسة فيزيائيين في العصر الحديث.


Wikimedia Commons

يظـهر الهوس بالنجوم غالباً لدى المراهقين لما يتمتعون به من فرط الحساسية والاندفاع العاطفي والحاجة إلى نماذج مثالية يُقتدى بها، وقد يستمر هذا الهوس المَرضي إلى مراحل متقدمة من العمر كأحد مظاهر الاكتئاب والقلق والاضطراب النفسي وأزمة الهوية، فيجد المصاب في عشق نجمه المفضل وسيلة للانفصال عن عالمه البائس والعيش في أحلام اليقظة، وقد يغرق في أحلامه إلى درجة الاعتقاد فعلاً بأن النجم يبادله ذلك الإعجاب!

مقتطفات من بروتوكولات حكماء صهيون:

"ولكي نبعد الجماهير عن أن تكشف خطتنا سنلهيها أيضاً بأنواع شتى من الملاهي والألعاب ومزجيات الفراغ والمجامع العامة.

سندعو الناس إلى الدخول في مباريات شتى بكل أنواع المشروعات كالفن والرياضة. وهذه المتع الجديدة ستلهي أذهان الشعب حتماً عن المسائل التي سنختلف فيها معه، وحالما يفقد الشعب تدريجاً نعمة التفكير المستقل بنفسه سيهتف جميعاً معنا لسبب واحد، وهو أننا سنكون أعضاء المجتمع الوحيدين الذين يكونون أهلاً لتقديم خطوط تفكير جديدة".

البروتوكول الثالث عشر

في بداية عصر الصورة التلفزيونية، صُدم المعجبون بعدة فضائح أخلاقية لنجومهم المفضلين، مثل "مارلين مونرو" و"إلفيس بريسلي" و"كلارك غيبل"، ومع مرور الوقت دفعت العادة الجماهير إلى التساهل، فانهارت القيم وفُقدت الثقة في الأخلاق ولم يعد هناك ما يستدعي القلق، تماماً كما فعل محرفو التوراة والإغريق والرومان عندما أسقطوا معبوداتهم إلى مصاف البشر وجعلوا لها غرائز وحماقات، فشاع الانحلال بين الناس.

تعد حالات الاضطراب النفسي والإدمان على الكحول والمخدرات والانهيار العائلي أكثر شيوعاً بين النجوم من بقية شرائح المجتمع، ويمكن للمتتبع أن يلاحظ هذه المشكلات بوضوح أكبر لدى النجمات المراهقات اللاتي صعدن سلم الشهرة دون التمتع بخلفية علمية وثقافية، مثل برتني سبيرز ولندسي لوهان وباريس هلتون.

خلال نشــرة إخبارية في صباح أحد أيام يونيو 2007؛ فوجئت مقدمة الأخبار على شبكة MSNBC الأمريكية "مايكا بريجنسكي" بأن معدّ النشرة وضع خبر إطلاق سراح النجمة "باريس هلتون" الذي حدث قبل أيام على رأس النشرة، فقامت بتمزيق ورقة الأخبار على الهواء مباشرة للتعبير عن امتعاضها من هوس وسائل الإعلام الجادة بهذا الخبر التافه لعدة أيام.

لا تقتصر شهرة النجوم على المعايير الربحية فحسب، فهناك مفهوم أكثر خطورة كان مغفلا طوال القرن العشرين قبل أن يعود للانتشار مؤخرا في الغرب عبر وسائل الإعلام الجديد، وهو "بيع الروح للشيطان" Selling soul to the Devil، وقد كان معروفا في القرون الوسطى كأحد طقوس السحرة الذين يتعاقدون مع الشيطان على تقديم أرواحهم له لتخلد في جهنم عبر ارتكابهم أبشع الفواحش وأفدح أشكال الكفر، مقابل التمتع بنفوذ استثنائي في الدنيا، ومن أشهر القصص الشعبية التي تمثل هذه الفكرة قصة "فاوست" التي تم تداولها في ألمانيا قرابة قرنين، ثم التقطها الشاعر الألماني يوهان غوته في القرن التاسع عشر وحوّلها إلى رواية ذائعة الصيت.

ومع انتشار العلمانية وتراجع الإيمان بالغيبيات في القرن العشرين، بات من الشائع القول إن التعاقد مع الشيطان مجرد أسطورة، بينما يسعى نجوم الغناء والسينما في الخفاء لمنافسة السحرة التقليديين على النفوذ والشهرة باللجوء إلى عالم الشياطين، وتتوفر على موقع يوتيوب مقابلات نادرة يعترف فيها بعض النجوم بتعاقدهم فعلا مع الشيطان، مثل بوب ديلان وكاتي بيري، وتضم بعض الأغاني اعترافات بذلك كما فعل سنوب دوغ وكاني ويست، ولا يقتصر اعتراف هؤلاء على التعاقد لأجل الشهرة بل لاستلهام الإبداع الفني أيضا من الشيطان.

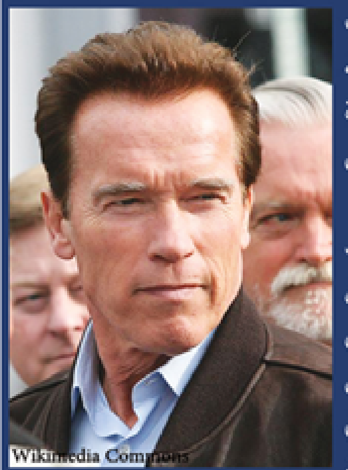
بوب ديلان

وبهذا المفهوم للتعاقد طلبا للإلهام، سبق للإغريق أن تحدثوا عن آلهة الفن التسعة Muses، حيث تتخصص كل إلهة منها بإلهام المبدعين أحد صنوف الأدب والغناء، ولا ننسى أن الإغريق كانوا يخلطون بين الشياطين والملائكة والآلهة.

أما العرب فكانوا أكثر صراحة في الاعتقاد بأن لكل شاعر قرينه من العفاريت القادمين من وادي عبقر، فسُمي الشعراء بالعباقرة لاستلهام أدبهم من هناك، حتى قيل إن امرئ القيس كان على اتصال بشيطان يدعى " حافظ بن لافظ" وإن للأعشى شيطانا اسمه"مسحل بن جندل".

ومن الملفت أن الكثير من الأغاني المصورة في الغرب اليوم تتضمن رموزاً شيطانية واضحة، بل إن بعضها يقدم شعائر عبادة الشيطان دون ترميز، كما تتضمن كلمات الأغاني عبارات لتقديس الشيطان والتعاقد معه مقابل المال، حتى إن بعض المطربين كتبوا أغاني تؤكد ندمهم على توقيع هذا العقد لأن من أهم بنوده استحالة التراجع عنه. لكن معظم المشاهدين والمعجبين من المراهقين لا يلاحظون شيئا وراء الموسيقى الصاخبة والأجساد الجميلة الراقصة، كما يحمل الكثيرون كلمات الأغاني هذه على محمل المجاز ليريحوا عقولهم من مغبة البحث في الغيبيات وما يتبعها من مسؤولية الإيمان والتكليف.

في عام 2003 عُزل حاكم ولاية كاليفورنيا بسبب المشكلات الاقتصادية فتنافس العشرات على حُكم أغنى الولايات الأمريكية وأكثرها سكاناً، لكن الانتخابات الديمقراطية رجحت كفة بطل كمال الأجسام السابق ونجم أفلام الحركة "أرنولد شوارزنيغر"، فمع أنه وُلد في النمسا ولم يحصل على الجنسية الأمريكية إلا في شبابه ولا يملك أي رصيد سياسي أو خبرة اقتصادية؛ فقد حظي بمباركة اللوبي الصهيوني لمساندته الجنود الأمريكيين خلال حرب الخليج ثم تحقيره للفلسطينيين في فيلم "أكاذيب حقيقية"، كما سهّلت نجوميته على الإعلام مهمة تقديمه بصورة المنقذ القادم من عالم السينما إلى الواقع المتأزم.



وإذا كان فوز" شوارزنيغر" قد أثار دهشة واستنكار الكثير من المثقفين والصحفيين وحتى زملائه في هوليود؛ فالأغرب من ذلك أن إحدى أهم منافسيه في الانتخابات لم تكن سوى بطلة أفلام إباحية، والتي لم تجد ما تقدمه في حملتها الدعائية سوى شيئاً واحداً تتقنه ببراعة، وهو التعري!

ألا تقدم لنا هذه التجربة نموذجاً مقلقاً لما وصلت إليه ثقافة أكثر الشعوب تحضراً في عصر الصورة؟!

بالرغم من الغموض الذي يلف نبأ وفاتهم؛ فقد توفي العديد من النجوم وهم في قمة شهرتهم نتيجة التسمم بجرعة زائدة من الأقراص المهدئة، ومنهم مارلين مونرو وهيث ليدجر ومايكل جاكسون.

أثر التلفزيون على نمو الأطفال

ظهرت الأساطير في العصور السابقة لتفسير الظواهر الطبيعية وللإجابة على الأسئلة الوجودية الكبرى عندما كان الوحي يغيب أو يُحرف، فكانت تكتسب قداستها من إسناد أدوار البطولة إلى الآلهة وأشباه الآلهة. أما الحكايات الشعبية فهي مرويات تتناقلها الأجيال شفاهياً عن تاريخ الشعوب وأبطالها وملاحمها وقد تكون واقعية في الأصل قبل أن تدخل عليها الخرافة والمبالغة، وتحمل غالباً نزعة أخلاقية يتصارع فيها الخير والشر عبر الفرسان والأميرات والسحرة والعفاريت والوحوش، ويتداخل فيها طموح الإنسان إلى الكمال الفردوسي مع الخوف من الشر ومشقة الحياة.

يؤكد الباحثون أن الأساطير والحكايات الشعبية لم تكن موجهة إلى الأطفال في تلك العصور، إذ كانت تعبر عن حياة وحاجات البالغين، بل رأى أفلاطون أن الثقافة الجماهيرية تمثل خطراً على عقول الأطفال، وحذّر في كتابه "المدينة الفاضلة" من تعليم الأطفال تلك الأساطير الواردة في الإلياذة وبقية أشعار هوميروس لأنها قائمة على الصراع والاقتتال على خيرات الكون، ومنَع الأمهات والمربيات من تقديم أي حكاية للأطفال ما لم يوافق عليها الحكماء والفلاسفة.



آنية يونانية تجسد أسطورة قدموس وهو يصرع التنين

ويبدو أن الأمر بات معكوساً في العصر الحديث، فمع تراجع دور الأسطورة أمام انتشار الدين والعلم في حياة البالغين انكب الأطفال على الأساطير وأبطالها الخرافيين، حتى أصبح للعصر أبطاله الخارقون الذين يكتسبون قواهم من مصادر "علمية" كالنيازك والإشعاع النووي والهندسة الجينية، كما أعيد إحياء قصص السحر والجان حتى تصدّرت روايات وأفلام "هاري بوتر" قائمة مبيعات الكتب وشباك التذاكر في كل أجزائها.

لم يتفق الباحثون على رأي واحد حول صحة أو خطورة قصص الأطفال الخرافية، فيري البعض فيها تهديدًا لأمنهم الداخلي ونموهم العاطفي، ويرى آخرون أنها تثير الخيال وتشجع الأطفال على الإبداع، بينما يميل فريق ثالث إلى ضرورة انتقاء الجيد منها واستبعاد الأحداث المخيفة والقيم السيئة كالقدرية والانهزام والتهرب من المسؤولية والتواكل، وسنعرض في فصل "الرسائل الخفية" للمزيد من التفاصيل حول ما تتضمنه بعض برامج الأطفال أيضاً من ثقافة وثنية وذات علاقة بالحركات السرية.

تختلف علاقة الطفل بالصورة التلفزيونية حسب عوامل كثيرة ومنها السن، فنمو الطفل دون سن الثالثة يحتاج إلى اللعب والتفاعل مع الناس وقد يضر التلفزيون بنموه العقلي، وبعد سن الثالثة يفتتن الطفل بالصورة المتحركة فتنمو قدراته البصرية والتخيلية بمشاهدة البرامج الموجهة لسنه، بينما يتقمص الشخصيات التي يشاهدها لعدم قدرته على التمييز بين الواقع والخيال، لذا يجب أن يُمنع من مشاهدة

لا تقتصر مخاطر الأساطير على الآثار التربوية النفسية، فهي تمس غالبا الجانب العقائدي، وتعمل على تطبيع نفس الطفل مع الخرافات والوثنيات وأعمال السحر الشيطانية.


سلسلة روايات وأفلام هاري بوتر الموجهة للأطفال واليافعين تعمل على تطبيع النفوس مع السحر



المسلسل الياباني ناروتو بدأ بثه عام 1997 وبلغ عدد حلقاته المئات كما تم اقتباس فلسفته في ألعاب فيديو تحمل اسمه، وهو يتضمن عروضا سحرية صريحة يتحالف فيها الإنسان مع الشياطين، وتحضر فيه الكثير من الرموز الوثنية والشيطانية.

على المدى البعيد؛ قد تكون الصورة السينمائية أقل تأثيراً على عقول الأطفال قياساً إلى التلفزيون، فالتوجه إلى صالة العرض والجلوس في قاعة مظلمة ذات شاشة عملاقة ووسط جماعة كبيرة من الغرباء يساعد الطفل على «الانفصال عن الواقع» خلال المشاهدة والتعامل مع الفيلم بصفته تجربة محدودة الزمان والمكان.

أما التلفزيون فغالباً ما يألفه الطفل وكأنه عضو من العائلة، فيتقبل رسائله الأخلاقية والثقافية دون أن يشعر، كما أن سيل الصور الذي يتلقاه خلال المشاهدة الطويلة يثير عواطفه بطريقة تفقده السيطرة وتدفعه إلى القلق، وقد يضبط الطفل إيقاعه الداخلي على إيقاع التدفق المتلاحق للصور بمؤثراتها الخاطفة فتسلبه القدرة على التركيز.

الأفلام الأسطورية والعنيفة حتى سن السابعة، وقد يبدأ بالتململ من الصورة التلفزيونية في سن العاشرة فيجدها جاهزة ومعلبة بالمقارنة مع ألعاب الفيديو التي تشبع نهمه للتقمص والمشاركة.

مع كل ما يقال عن أضرار التلفزيون؛ اشتغل باحثون آخرون على كشف دوره المهم في تنمية شخصية الطفل وتطور مداركه، فالبرامج الثقافية والتعليمية تمنحه الفرصة لتعلم الكثير، وقد تحل مشكلة عزوف بعض الأطفال عن القراءة فتقدم لهم المعرفة بطرق مشوقة، أما الأفلام المنتقاة بعناية فتساعدهم على فهم الصراع بين الخير والشر وضبط قيمهم الأخلاقية وتوسيع قدرتهم على التخيل والإبداع.

أعمال ناجحة ولكنها نادرة!

بينت إحدى الدراسات التي أجريت على أطفال العراق في الثمانينيات أن المتابعة المستمرة للبرنامج التعليمي "افتح يا سمسم" قد ساعدت الأطفال كثيراً على اكتساب المعلومات الكافية لفهم البيئة الطبيعية ومكوناتها وعلاقاتها بطريقة أفضل.

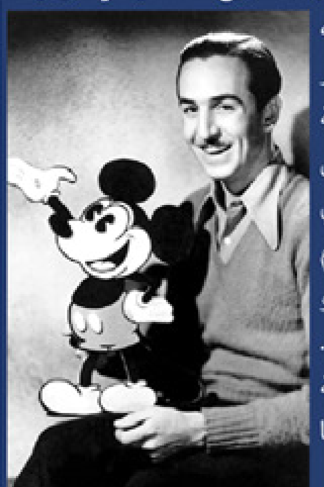


- في دراسة أجراها الباحث "جيمس هالوران" على عينة من الأطفال في سن الحادية عشرة، تبين له أن 54% من الأطفال يثقون بالمعلومة التي يقدمها لهم التلفزيون أكثر من آبائهم ومدرّسيهم.
- يقول الباحث الأسترالي "ج. نوبل": "لقد أكدت جميع الأبحاث التي قمت بها أن الأطفال يتعلمون من برامج التسلية أكثر مما يتعلمون من البرامج التعليمية".
- تؤكد الباحثة البريطانية "هيملوايت" أن الأطفال يتعلمون من مواد التسلية أضعاف ما يُقدم لهم بطرق تعليمية مباشرة، وهي تدعو إلى عدم الفصل بين برنامج تعليمي وآخر ترفيهي فكل ما يراه الطفل يتعلم منه!

تبين الدراسات أن تعرض الطفل لمشاهد العنف يكسبه أنماطاً مختلفة من السلوك العدواني، ويجعل من الصعب على المربين ضبط عدوانيته، ويقلل من حساسيته تجاه الآخرين وشعوره بمعاناتهم، كما يضعف قدرته على ضبط النفس وتحمل الإحباط والفشل.

تمتلئ القنوات المخصصة للأطفال بالإعلانات التجارية التي تروج للمجلات والألعاب والمواد الاستهلاكية بصور مبهرة، وهي ترهق الآباء وتعوّد الطفل على الاستهلاك المفرط.

وضعت مجلة "فورشن" Fortune الأمريكية "والت ديزني" ضمن قائمة أعظم عشرة رجال أعمال في تاريخ أمريكا، مؤكدة على أن إمبراطوريته الترفيهية تعد من أكبر المشاريع الصناعية في الولايات المتحدة. ومع أن "ديزني" نفسه كان يصر على أنه لا يقدم غير الترفيه والتسلية بعيدًا عن السياسة والأيديولوجيا؛ لكن الرئيس الأمريكي "دوايت آيزنهاور" الذي سلمه جائزة مؤسسة الحريات عام 1963 صرح بأن "والت ديزني هو سفير الحرية للولايات المتحدة... من أجل طليعته الخلاقة والمتمثلة في توصيل آمال وطموح مجتمعنا الحر إلى أركان كوكبنا البعيدة".



اختلف الباحثون في الحكم على أفلام "ديزني" العالمية بين مؤيد وناقد، فوجد الباحثان "آريل دورفمان" و"أرماند ماتيلارت" أنها توظف براءة الشخصيات الحيوانية والطفولية لتغطية الواجهة الحتمية للإمبريالية الأمريكية، حيث تظهر شخصية "دونالد دك" مثلاً في صورة المواطن الأمريكي الإمبريالي العنصري.

أما الباحث "ديفيد وايتي" فيمتدح دور أعمال "ديزني" في نشر ثقافة الحفاظ على البيئة، ويقول: "لطالما انتقدت أفلام ديزني التصرفات القذرة للسماسرة وعلمتنا كيف نمتلك احتراماً أساسياً للطبيعة، لقد ألهمت أفلام من مثل بامبي الإدراك العام وقادت القاعدة العاطفية للمذاهب البيئية، كما زودت لعقودٍ عدة الأطفال بخيالٍ فعال جعلهم قادرين بأنفسهم على اكتشاف الطريقة التي يقيمون بها علاقاتٍ سببية مع عالم الطبيعة".

لكن أثر هذه الأفلام على عقول وثقافة الأطفال لا يقتصر على ما تراه العين ببساطة ووضوح، فثمة رسائل خطيرة تتعمد ديزني بثها في الخفاء ليتلقطها الأطفال لاشعورياً، وهذا ما سنتطرق له بتفصيل أكبر في فصل "الرسائل الخفية".

تلفزيون الواقع

في عام 1998، تنبأ فيلم "ترومان شو" -من بطولة "جيم كيري"- بما ستنتهي إليه علاقة الإنسان بالتلفزيون في نهاية القرن العشرين، حيث تتحول حياة شخص عادي إلى برنامج تلفزيوني منذ ولادته، فينشأ في استديو ضخم على هيئة جزيرة، وترصد خمسة آلاف كاميرا خفية تفاصيل حياته على مدار الساعة حتى أثناء نومه، ويدير المُخرج عن بعد كل شيء في هذا العالم الخيالي بدءًا من حركة آلاف الممثلين ووصولاً إلى الشمس والرياح، ويبدو أن جزءًا لا بأس به من هذه النبوءة قد تحقق عبر برامج ما سمي بتلفزيون الواقع.

ومن الطريف أن برنامج "الأخ الكبير" Big Brother استعار اسمه من رواية "1984" التي كتبها "جورج أورويل" سنة 1949 وتخيل فيها شخصاً يسمى بالأخ الكبير ويتحكم بجميع أفراد المجتمع عبر شاشة إلكترونية تنقل له كل تحركاتهم على مدار الساعة!



شعار البرنامج

ألعاب الفيديو

في عام 1952 قدم الباحث أ.س.دوغلاس أطروحته للدكتوراه في جامعة كامبردج حول "تفاعل الإنسان مع الحاسب" عبر تصميمه لأول لعبة إلكترونية، ومع أنها كانت بسيطة المظهر والمحتوى فقد استُقبلت بالكثير من التفاؤل.

توالت التجارب والتطويرات طوال الخمسينيات والستينيات، إلى أن طرح المبرمج "رالف بير" أول لعبة يمكن تشغيلها على جهاز التلفزيون عام 1967، ثم قدمت شركة "أتاري" جهازها الأول لألعاب الفيديو في الأسواق عام 1975، ودخل معها في السباق على السوق العالمية عملاقان يابانيان هما "سيغا" و"نينتندو".


جهاز أتاري يعود إلى بداية الثمانينيات
Wikimedia Commons

في نهاية الثمانينيات كانت ألعاب الفيديو قد اقتحمت معظم المنازل في الدول المتقدمة، وساعد على ذلك انتشار أجهزة الألعاب المحمولة "غيم بوي" والحواسيب الشخصية التي تسمح بتشغيل الألعاب بدقة عالية، وشهدت هذه المرحلة تراجع الشركات التقليدية والصعود الكاسح لشركة "سوني" اليابانية.

في عام 2005 بدأ الجيل السابع من تاريخ ألعاب الفيديو، وكانت البداية مع إطلاق شركة مايكروسوفت جهازها "إكس بوكس"، لتردّ عليها شركة سوني بجهاز "بلاي ستيشن"، ثم لحقت نينتندو بالركب مع إطلاق جهاز "وي"، وكان لكل من هذه الأجهزة مزاياه التنافسية. وفي الوقت نفسه أطلقت هذه الشركات أجهزتها المتنقلة بحجم الكف ليتمكن اللاعبون من ممارسة ألعابهم ذات الدقة العالية على شاشات "إل سي دي" المصغرة في أي مكان، وكانت هذه السنة هي المنعطف الهام في تاريخ التسلية عندما تجاوزت عائدات سوق ألعاب الفيديو في الولايات المتحدة عائدات وسائل الترفيه الأخرى من السينما والموسيقى.

ومنذ ذلك الحين؛ تحولت ظاهرة ألعاب الفيديو إلى نمط حياة لدى ملايين اليافعين والشباب حول العالم، إذ بات من المألوف رؤية المئات منهم يبيتون طوال الليلة التي تسبق إطلاق إحدى الألعاب الشهيرة عند أبواب نقاط البيع في اليابان وأمريكا وأوربا، وهذا ما يفسر نجاح شركة مايكروسوفت في بيع أكثر من 2,38 مليون نسخة في اليوم الأول من إطلاق لعبتها "هالو2" لتبلغ عائدات ذاك اليوم نحو 125 مليون دولار، وقد دفع هذا النجاح بالمنتجين السينمائيين إلى الاستفادة من شعبية بعض الألعاب مثل "غازية القبور" Tomb Raider و"الشر المقيم" Resident Evil لتحويلها إلى أفلام سينمائية، بعد أن كان منتجو الألعاب هم الذين يلجؤون إلى السينما لاقتباس ألعابهم من أفلامها الناجحة.



لقطة من لعبة "الشر المقيم"

في المرحلة التالية؛ انتقلت حمى الألعاب إلى الإنترنت، وبات من الممكن ممارسة اللعب الجماعي مع أشخاص آخرين تفصل بينهم آلاف الأميال، كما سمحت تقنيات الصورة المجسمة بارتداء النظارات أثناء اللعب لتنقل عالم اللعبة الافتراضي إلى محيط اللاعب فيعيش التجربة بأقصى حدودها الواقعية.

ومع وصول الدقة الرسومية إلى ذروتها؛ تحول مجال التنافس اليوم بين عمالقة شركات الألعاب إلى تطوير أجهزة التحكم، التي تدرجت من الأزرار إلى المقابض ثم عجلات قيادة السيارات وصولاً إلى الأدوات التي تحاكي حركة الجسد، لتصبح تجربة اللعب أكثر واقعية من كل ما سبق لعباقرة الخيال العلمي أن حلموا به قبل خمسين عاماً.

ما زال الجدل قائماً في الأوساط العلمية والإعلامية حول الآثار النفسية والاجتماعية والصحية لألعاب الفيديو على المجتمع، فبالرغم من حسناتها في زيادة ثقة الأطفال بأنفسهم وتدريبهم على خوض الأجواء التنافسية وتنمية مهاراتهم في التركيز وسرعة البداهة وضبط النفس؛ لكن آثارها السيئة تكاد تطغى على كل ما سبق، فهي تستهلك أوقاتهم وبراءتهم وتدفعهم إلى الإدمان، وتنمي لديهم الميل إلى العنف واستخدام السلاح واللجوء إلى القوة للحصول على ما يشاؤون، بل تسمح بعض الألعاب مثل GTA بلعب دور المجرم الذي يُشجَّع على تجاوز كل حدود الأخلاق والقانون ليصبح بطلاً. هذا فضلاً عن العري الفاضح والرموز السرية ذات المضمون الأيديولوجي والترويج للحروب الأمريكية ضد دول بعينها كالعراق وسوريا وليبيا.

الصورة السينمائية.. لغةٌ وفلسفة

مع ظهور الصورة المتحركة -والسينمائية منها على وجه التحديد- كان فن الصورة قد وصل إلى سن الرشد وغاية النضج، فالخاصية الواقعية للصورة السينمائية تتيح لصانع الفيلم إدماج المشاهدين بقصته والتغلغل إلى أعماق وجدانهم وعقلهم الباطن، من خلال استعادة الميول الطفولية الكامنة في أعماقهم للرغبة في الاكتشاف والاندهاش بالأشياء غير المألوفة والمتحركة، مما يثير أدمغتهم وحواسهم دفعة واحدة لحظة الانتقال من سكون الصالة المعتمة ومقعدها الثابت وشاشتها البيضاء إلى سيل متدفق من الصور المفعمة بالحياة سمعياً وبصرياً.

ربما يحتفظ كل منا في ذاكرته بتجربته الخاصة من أحاسيس اللذة والحلم والتوتر التي تعقب خروجه من دور العرض وتمتد لبضع ساعات أو حتى أيام، بل يصل الأمر بمن اعتادوا الإكثار من المشاهدة إلى تماهي الحدود الفاصلة بين الواقع والفيلم فيخلطون بين ذكرياتهم المعيشة وما انطبع فيها من سحر الصورة المتحركة.

ومع تأكيد الناقد الفرنسي "كلود موريال" على دور جميع الفنون البصرية في تجسيد الحلم من حيث إعطائها لما هو غير محسوس شكلاً، فهو يرى أن السينما تعد أكثر هذه الفنون قدرة على اقتناص الموج الشاعري والتعبير عنه، فهي لا تجمده كما تفعل الفنون التشكيلية، ولا تبطنه كما يفعل الأدب.

في عام 2003 حققت شركة "ليندن لاب" الأمريكية حلم مؤسسها "فيليب روديل" في ابتكار حياة افتراضية، يلجأ إليها الإنسان في وقت الحاجة للهروب من واقعه، وفي بيئة تسمح له بما لا يجده في أحلامه من القدرة على التحكم فيها بعقله الواعي، فمن خلال موقع "الحياة الثانية" Second Life على الإنترنت يمكن لأي شخص في العالم تصميم شخصية تلائمه من حيث شكلها واسمها وكافة تفاصيلها، ثم تقمصها ليخوض بها غمار العالم الافتراضي الذي يعج بمليوني شخصية مماثلة يتقمصها أشخاص آخرون بدورهم من كافة أنحاء العالم.
يمكن للاعب في هذه الحياة الثانية التجول بين مواقع ثلاثية الأبعاد لكافة المرافق المعتادة في الحياة الواقعية، فهو يبيع ويشتري بعملة افتراضية، ويزور المتاحف والحدائق ودور العبادة والمعالم السياحية، كما يتعرف على الآخرين ويحاورهم ويتشاجر معهم، ويمارس دعايته السياسية والدينية والأيديولوجية، وقد يدخل في علاقة عاطفية أو يتزوج، وربما يتعرض -كما في الحياة الواقعية- إلى جريمة أو إساءة أو ابتزاز على أيدي عصابات افتراضية!



محاولة لاستعادة الحياة في برلين خلال عقد العشرينيات

ظلت الأسواق العربية تستورد حاجاتها من ألعاب الفيديو حتى مشارف القرن الحادي والعشرين؛ إلى أن نجحت الشركة السورية "أفكار ميديا" في كسر الاحتكار وطرحت الإصدار الأول من لعبة "تحت الرماد" عام 2001 بصفتها أول لعبة عربية ثلاثية الأبعاد، وهي تتناول قضية الصراع العربي-الصهيوني وتتعاطف مع المقاومة الشعبية في فلسطين وجنوب لبنان.



ويرى المفكر "بيتر وولن" في كتابه "العلامات والمعاني في السينما" أن للسينما لغتها القائمة بذاتها، فلا يمكن لأي نوع آخر من أنواع الفنون أن يعكس واقع الحياة ويعبر عن رؤية الفنان كما تفعل السينما، فحتى اللقطة الصامتة يمكنها أن تحمل الكثير من المعاني، وقد يصعب على كبار الأدباء تحويل الرؤية البصرية لفيلم ستانلي كوبريك "أوديسا الفضاء 2001" إلى عمل روائي مكتوب وبكل ما يحمله الفيلم من رموز ولغة بصرية عميقة.



ستانلي كوبريك

تبنى الناقد الفرنسي "مارسيل مارتن" هذه الرؤية أيضاً عندما وضع كتابه "اللغة السينمائية"، معتمداً على الاقتناع المتزايد في الوسط الثقافي بأن السينما هي فن الكتابة بالصور وأنها لغة عالمية تتجاوز الحدود، فهو يرى أن السينما والموسيقى تتميزان عن فنون أخرى كالرسم والهندسة بالقدرة على التعبير بلغتهما الخاصة. ومع أن العامل المشترك بينهما هو الزمن؛ تتمتع السينما بقوة تعبيرية أكبر بفضل التدفق الزمني للصورة والصوت معاً بكل ما يحملانه من رموز ومعان. وقد نجح "مارتن" في توصيف أصول وقواعد هذه اللغة عبر دراسته البصرية العميقة لإبداعات كبار المخرجين -حتى منتصف الخمسينيات- وما زالت رؤيته بنضجها المبكر تلقى القبول بين النقاد والباحثين مع النمو المضطرد لهذا الفن الحديث، والذي تمكن ببراعة من احتواء الفنون البصرية والسمعية الأخرى من التشكيل والنحت والديكور والأزياء إلى الرقص والإيماء والأدب والموسيقى.

لفتت هذه الأبحاث أنظار الألسنيين أيضاً؛ فبدأ المفكر الفرنسي "كريستيان ميتز" في عام 1968 بنشر أبحاثه حول "السيميائية السينمائية" انطلاقاً من قناعته بأن اللغات البصرية تقيم علاقة نسقية مع باقي اللغات، فلا تعارض بين الخطابين البصري والشفهي، ورأى أن لغة السينما يجب أن تكون رمزية في المقام الأول. كما اشتغل باحثون آخرون مثل "رولان بارت" و"جوليا كرستيفا" على اللغة السينمائية من منطلق تخصصهم في اللسانيات، واشترط "فون ستيرنبرغ" على المخرج السينمائي أن يدرك خصوصية الصفة التصويرية للسينما أكثر من اهتمامه باللغة الشفهية (الحوار)، وأن يفرض أسلوبه وتأويله ورمزيته دون الخضوع للواقع الذي تلتقطه العدسة.

وتسمح هذه الدراسات النقدية للمُشاهد بقراءة الفيلم كقراءة نص أدبي "بعد حداثي" باحتمالات تأويل واسعة، فله الحق في فهم دلالات (سيميائيات) الصورة على النحو الذي يتناسب مع كفاءته وثقافته ومخزون ذاكرته.

في الثمانينيات؛ أخضع الفيلسوف الفرنسي "جيل دولوز" الفنَّ السابع لمبضع التحليل الفلسفي، فكان كتابه "السينما" بجزئيه: "الصورة-الحركة" و"الصورة-الزمان" أول عمل فلسفي يؤسس لفكر سينمائي، فالصورة بوصفها حركة هي بداية لتوليد أبعاد أخرى للصورة انطلاقاً من الإحساس فالعاطفة ثم الفعل ووصولاً إلى الفعالية.

والحركة في السينما هي ذاتية تلقائية، في مقابل انعدام الحركة أو تبعيتها في الفنون الأخرى، وبما أن الماهية الفنية للصورة لا تتحقق إلا عندما تصبح الحركة تلقائية وتُحدث صدمة في الفكر باللمس المباشر للجهاز العصبي؛ لذا تستحوذ الصورة السينمائية على الفنون الأخرى، وتنجح في إنجاز المهمة (الفعالية) بتحويل ما كان مجرد ممكنٍ إلى قوّة.

هذه الحركة إذن هي المنقذ للفلسفة نفسها في أزمتها التي دفعت دولوز مع صديقه "فيلكس غوتاري" إلى وضع كتابهما المعروف "ما هي الفلسفة؟"، فبفعل الصدمة العصبية للصورة-الحركة؛ لم يعد الفكر الفلسفي مرهوناً بالفكر المنطقيّ والمجرّد لاستنتاج الأفكار، بل أصبح الفكر قادراً على الفعل تلقائياً.

وهكذا وضع "دولوز" المؤلفين السينمائيين الكبار في صف المفكرين، فهم يفكرون من خلال الصورة-الحركة، والصورة-الزمن، بدلاً من حبس عقولهم في إطار المفاهيم والتصورات.

أثناء عرض فيلم سينمائي في صالة عرض ريفية إيطالية في الخمسينيات؛ صادف سقوط بعض الغبار من سقف الصالة المهترئ مع ظهور مشهد لانفجار بركاني على الشاشة، فهرع المشاهدون إلى الخارج في حالة ذعر مما تسبب في وقوع بعض الضحايا من شدة التزاحم!



السيميائية هي علم يدرس الأشياء أو خصائص الأشياء في توظيفها للعلامات، وكانت بداية ظهوره على يد "فرديناند دوسوسير" سنة 1916.



Wikimedia Commons

"مع السينما فإن العالم هو الذي يغدو صورته وليست الصورة تغدو هي العالم".
جيل دولوز

قراءة الصورة تحتاج إلى تدريب

تتفاوت قدرة الناس على فهم الصورة التلفزيونية وفك رموزها حسب مستوى ذكائهم وخلفيتهم الثقافية ومدى اعتيادهم على مشاهدة السينما والتلفزيون. ففي إحدى تجارب "مارشال مكلوهان"؛ توجه إلى إحدى القرى الأفريقية التي لم يدخل إليها التلفزيون بعد وعرض على ثلاثين من رجالها فيلماً قصيراً طوله خمس دقائق، تدور قصته البسيطة حول رجل يخرج من كوخه فيرى وعاءً مملوءاً بالماء القذر، فيحمله بعيداً عن الكوخ وينثر الماء على الأرض دون أن يسكبه حتى لا تتكون بركة من الماء الراكد، وكان الهدف من القصة هو الإرشاد إلى خطر الماء الراكد في توالد البعوض.
لم يفهم القرويون مغزى القصة، وانصرف اهتمامهم إلى أمور ثانوية مثل محاولة اكتشاف هوية الرجل أو حتى تتبع دجاجة مرت بالصدفة أمام الكاميرا، وعندما عُرض الفيلم نفسه على شريحة أخرى من الناس المعتادين على مشاهدة الأفلام لم يجدوا أي صعوبة في فهم رسالة الفيلم!

مفردات اللغة السينمائية

تنبع أهمية الصورة السينمائية من تكثيفها الشديد للواقع في لوحات فنية مختارة بعناية، فعيوننا لا ترى الواقع على النحو نفسه من الجمال المحسوب الذي لا مجال فيه للخطأ أو العبث، أي أن تجربة المشاهدة تستلزم موافقتنا الضمنية على تصديق الصورة "المزيفة" للواقع الذي نعيشه بعد مرورها بعمليات التصفية والاختزال الإبداعي التي يقدمها لنا المخرج، لكن براعته في مقاربة واقعنا عبر "خياله" قد تدفعنا حقاً إلى الخلط اللاواعي وإلى درجة الاستسلام اللذيذ. وعند هذه النقطة يمكن للمخرج ضخ بعض رسائله الفكرية والأيديولوجية والجمالية بسلاسة إلى أعماقنا دون أن يلقى الكثير من الممانعة، وهذا لا ينفي احتمال اصطدام الصورة بمحطات التصفية الخاصة بكل منا تبعاً لمستوى ثقافته وقدرته على التحليل ودرجة ذكائه ومسلماته الفكرية.



Wikimedia Commons

يتيح هذا الفن الراقي لصانعي الأفلام العديد من الأدوات والمهارات البصرية لنقل المعاني والانطباعات دون حاجة إلى الحوار أو المؤثرات السمعية، ويعد الاستثمار الأمثل لقوة الصورة أحد أبرز المقاييس التي تبنى عليها قدرات المخرج الإبداعية، وفيما يلي عرض موجز لأهم القواعد والمبادئ التي يوظفها المخرجون في تكوين وإضاءة ومونتاج الصورة المتحركة للتعبير عما يجول بخاطرهم، والتي تستفيد في بعض تفاصيلها من القواعد البصرية العامة التي سبق توضيحها في فصل "من العين إلى الدماغ":

أحجام اللقطات:

1. اللقطة البعيدة أو التأسيسية Extreme Long Shot: يستخدمها المخرج عادة ليبدأ بها المشهد أو الفيلم قبل الانتقال إلى اللقطات المفصلة، فهي لقطة بعيدة تستعرض المكان الذي يجري فيه الحدث، مثل لقطة من طائرة لمدينة كي نتعرف على جغرافيتها، أو لقطة خارجية لبناء أو منزل قبل الانتقال لإحدى الغرف، أو لقطة بعيدة لصالة أو مكتب قبل لقطة أكثر قرباً للموجودين عندما يبدأ الحوار.

يظهر الأشخاص عادة في اللقطة العامة صغار الحجم، فالهدف هو فهم المكان وتضاريسه وتصميمه وما يحتويه وليس التعرف على الأشخاص، وعندما تكون اللقطة أكثر قرباً من الممثل يمكن استخدامها لأداء معان بصرية عدة، مثل شعوره بالضياع وسط غابة كثيفة الأشجار.

2. اللقطة العامة Long Shot: يظهر فيها الشخص بكامل جسده لنتعرف على هيئته وملابسه وبعض ملامح المكان، وتستخدم أيضاً في لقطات القتال والمبارزة والحركة حيث يهتم المشاهد بجسد الممثل كله أكثر من ملامح وجهه.

3. اللقطة العامة المتوسطة Medium Long Shot: تقترب اللقطة أكثر بحيث يبقى كامل جسد الشخص داخل الكادر.

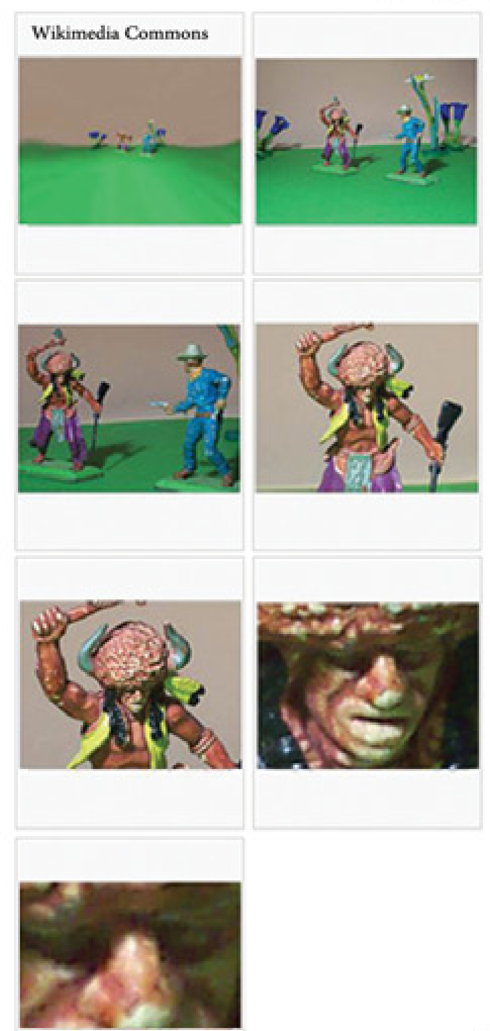
4. اللقطة الأمريكية: هي وسط بين العامة المتوسطة وبين المتوسطة،

حيث تقطع حدود الصورة جسد الشخص من فوق الركبة أو تحتها، ولا يمكننا بها عادة التعرف بوضوح على حركة العيون.

4. اللقطة المتوسطة Medium Shot: يظهر فيها النصف الأعلى من الجسم، ويتمكن فيها الممثل من التعبير بإيماءات جسده ووجهه لظهور ملامحه بوضوح، وهي مناسبة للحوار.

5. اللقطة المقربة Close Up: يقترب المخرج بهذه اللقطة من الوجه لينقل إلى المُشاهد الشعور الذي تعبّر عنه إيماءات وملامح الممثل، ومن المهم عدم الإسراف في استخدام هذه اللقطة إلا عند الضرورة كي لا تفقد قوتها.

6. اللقطة المقربة جداً Extreme Close Up: لا يظهر فيها سوى جزء من الوجه، مثل تركيز المخرج على الفم أثناء النطق بكلمة ما لتنبيه المشاهد إلى أهمية أو خطورة تلك الكلمة، أو التركيز على العينين للتشكيك والتحذير.



التقارب:

يعطي تقارب الأشخاص أو الأشياء في اللقطة إحساسًا بالحميمية

تتشكل الصورة المتحركة سينمائيًا وتلفزيونيًا بتتالي عرض الصور الثابتة بسرعة كبيرة مما يوحي للعين بأنها متحركة، ففي كل ثانية تُعرض 24 صورة ثابتة تسمى كل منها كادر Frame، ويمكن للمخرج التعامل مع كل كادر على أنه صورة مستقلة عندما يرغب بإجراء التعديلات في عمليات المونتاج.
تعد "اللقطة Shot" أصغر جزء في اللغة السينمائية، وتبدأ منذ لحظة تشغيل الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف ليتم النقل إلى منظر آخر ولقطة أخرى، ويجب أن تضيف كل لقطة شيئاً جديداً للفيلم وإلا أصبحت هدراً للوقت والجهد، وبتوليف اللقطات في المونتاج بالتتالي يتكون لدينا "المشهد Scene".

يؤثر التغيير في حجم اللقطة كثيراً على انطباعنا وفهمنا للصورة، فاللقطة العامة تحتاج إلى وقت أطول كي نفهمها مقارنة باللقطة المقربة، وللحصول على الانطباع نفسه لموضوع واحد يتم تصويره بأحجام مختلفة سنحتاج إلى 20 ثانية للقطة عامة يتحرك فيها الموضوع، في مقابل 14 ثانية للقطة مقربة لنفس الموضوع.
كما تعادل لقطة عامة طولها 10 ثوان لموضوع ثابت لقطة مقربة لنفس الموضوع لا يزيد طولها عن 6 ثوان.

بزيادة البعد البؤري للعدسة تقترب الخلفية من المقدمة وتظهر حركة الأشخاص في الخلفية بطيئة.



مع تقليل البعد البؤري تبتعد الخلفية وتصبح الحركة في العمق أسرع.

في فيلم "المأخوذ" Spellbound (1945) يعطي المخرج "ألفرد هيتشكوك" للمُشاهد دور الضحية لإقحامه في الحدث عن قرب، فعندما ينكشف أمر الجاسوس يوجه مسدسه إلى الكاميرا بهدف الانتحار ويطلق رصاصة، فيتحول المشهد فورا إلى سواد، وقد أصبحت هذه التقنية مستخدمة لاحقا في أفلام كثيرة.



والتآلف، وعندما نجمع العناصر كلها في لقطة واحدة (عامة أو متوسطة) نعطي إحساسًا بتقاربها أكثر من عرضها على عدة لقطات مقربة ليظهر كل منها على حده.

زوايا الكاميرا:

الزاوية المنخفضة: عندما يضع المخرج الكاميرا في وضعية منخفضة قياساً إلى الموضوع فهو يعطي انطباعاً بتعظيمه وتضخيمه، لذا يلجأ إليها المخرج في أفلام الرعب لتظهر الشخصية المرعبة كأنها أكبر من حجمها الطبيعي.

الزاوية المرتفعة: تعطي انطباعاً بتصغير أو تحقير الموضوع، وقد يلجأ إليها المخرج عندما يريد أن يظهر الممثل في حالة من الخوف أو الدهشة أو القلق، كما تمنح هذه الزاوية المُشاهد شعوراً بالاستعلاء على ما يراه على الشاشة، فتكون مناسبة عندما يتعمد المخـــرج دفع المشاهد إلى التشكيك في نوايا إحدى شخصيات الفيلم واتهامها بالمسؤولية عن شبهة ما، كي يُبعد التهمة عن الفاعل الحقيقي الذي لن تنكشف حقيقته قبل نهاية الفيلم.

زاوية وجهة النظر: تكون الكاميرا في مستوى عين الممثل، فتقدم صورة حيادية.

زاوية الثلاثة أرباع: عندما ينحرف محور الكاميرا عن الممثل بخمس وأربعين درجة نحصل على إحساس أكبر بالعمـق والتجســيم، وهي اللقطة المفضلة في الحالة الطبيعية.

الزاوية الأمامية: في هذه الحالة تُلتقط صورة الشخص من الأمام مباشرة فتبدو صورته مسطحة ومفتقرة إلى العمق، إلا أنها تعطي شعوراً بالألفة مع المشاهد وكأنه ينظر إليه ويتحدث معه.

الزاوية الجانبية: لا نرى في هذه الزاوية سوى أحد جانبي الشخص، ويستخدمها المخرج لإعطاء الشعور بتفرد وعزلة الممثل، وكأن اللقطة يتم التقاطها خلسة دون علمه.

عمق المنظور:

هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته، ويمكن التحكم بها من خلال تغيير البعد البؤري لعدسة الكاميرا. فالأبعاد البؤرية الطويلة تقلل من هذه المسافة لتُضغط خلفية ومقدمة الصورة معاً وتصبح الحركة في عمق الصورة بطيئة، وقد يلجأ المخرج إلى هذا التأثير عندما يريد للممثل أن يجري بعيداً للحاق بشيء ما دون أن يبلغه، حيث يرى المشاهد أن الممثل يجري بسرعة طبيعية دون أن يقطع مسافة مناسبة، ويحدث العكس عندما نقلل من البعد البؤري.

حركة الكاميرا:

يمكن للكاميرا أن تمثل وجهة نظر المشاهد أو الممثـل نفسه حسب اللقطة، فعندما تلحق الكاميرا بالممثل وهو يجري وبنفس السرعة فإنها تنقل الإحساس إلى المشاهد ليكون حاضراً في الحدث، أما عندما يتعمد المخرج هز الكاميرا ثم إسقاطها لتستقر على الأرض بزاوية مائلة فسيندمج المشاهد تلقائياً مع الممثل نفسه لحظة ترنحه وسقوطه، وفي هذه التقنية بالذات تظهر براعة الصورة السينمائية في قدرتها على تحقيق الاندماج بين المشاهد والممثل قياساً إلى صعوبة إحداث هذا الأثر في العمل الأدبي المقروء، حيث لا يمكن للكاتب أن يدفع القارئ للاندماج ببطل روايته حتى عندما يتحدث بصيغة المتكلم.

تتيح الذراع الطويلة "Jib" -التي تثبت الكاميرا على طرفها المتحرك- فرصة جيدة للتحكم بحركة الكاميرا صعوداً وهبوطاً وعلى المحاور الفراغية الثلاث لأداء العديد من المعاني، فارتفاع الكامــيرا بعيداً عن الممثل يعطي شعوراً بضياعه وحيرته، وعند هبوطها باتجاهه فإنها تدفع المشاهد إلى الترقب بانتظار حدث ما.



يمكن نقل هذه الانطباعات وغيرها أيضاً من خلال تحريك الكاميرا بسرعات مدروسة أفقياً سواء بالابتعاد أو الاقتراب من الموضوع باستخدام عربة الحركة التي تسير على سكة "شاريو".

حركة العناصر داخل الكادر (إطار الصورة):

عندما يتحرك العنصر من يسار الكادر إلى يمينه يعطــي انطباعاً بأنه

يقوم بفعل مسالم، أما الحركة باتجاه اليسار فتستخدم عادة للتعبير عن العنف. كما تعطي الحركة باتجاه الأعلى إحساسًا بالأمل والنمو، بينما توحي لنا الحركة إلى الأسفل بالإحباط والكآبة، أما الحركة المائلة فتمنحنا إحساساً بالقوة والحيوية.

الإضاءة:

تضفي الإضاءة الأمامية على الوجه ظلالاً ناعمة، بما يتناسب مع المشاهد الرومانسية والكوميدية، أما الإضاءة الجانبية أو المائلة بزاوية خمس وأربعين درجة (ثلاثة أرباع) فتظهر تفاصيل الوجه وظلاله وتساهم في التعرف على شخصية الممثل، لذا تبدو مناسبة للمشاهد الدرامية والحوارات العميقة كالتي نجدها في سلسلة أفلام "العراب"The Godfather، وتشكل الإضاءة الخلفية هالة حول رأس الممثل مما يساعد على فصله عن الخلفية وإضفاء لمسة عاطفية، أما الإضاءة السفلية فتستخدم في مشاهد الرعب بسبب الظلال التي تكونها على الوجه مع إبراز العينين وتوحي غالباً بأن مجريات الأحداث ستتجه نحو الأسوأ.



لقطة من فيلم العراب

ويمكن أيضاً تغيير الإضاءة في المشهد للدلالة على أحداث معينة، كالاستغناء عن تصوير الانفجارات وإطلاق الرصاص وشروق الشمس والاكتفاء بإظهار انعكاس الضوء على الجهة المقابلة، كما يمكن للمخرج التعبير عن التقلبات الشعورية للممثل أو التغير في شخصيته بتغيير وضعية الإضاءة وكثافتها، وهو أسلوب ناجح لجأ إليه مخرج فيلم "النافذة الخلفية" Rear Window للتغلب على ضيق المكان ومحدودية الحوار حيث تقع معظم أحداث الفيلم في شقة صغيرة.

أما إضاءة موقع التصوير فتتيح للمخرج العديد من الخيارات للتحكم بانطباعات وتوقعات المشاهد، فزيادة النصوع Brightness تعطي شعوراً بالبهجة والإشراق، بينما تنبئ الإضاءة الخافتة بالغموض والتوتر، لذا تنحصر الإضاءة في أفلام الرعب على الممثلين بينما يغرق المحيط غالباً في الظلام لإبقاء المشاهد في حالة ترقب.

تقنيات المونتاج:

يمكن لحركة الكاميرا إلى الخلف Traveling Out أن تقدم للمشاهد بصرياً عدة معان ومنها:

1. إدماج المشاهد بالممثل أثناء ابتعاده عن المكان، كما في النظرة الأخيرة لراكب السيارة أو القطار عندما يبتعد.
2. الانفصال عن حدث ما للإيحاء بأن الممثل قد خرج من حالة نفسية معينة.
3. الإحساس بالعزلة والعجز.
4. وصول القصة إلى نضجها مع انتهاء الفيلم.

أما حركة الكاميرا إلى الأمام Traveling In فيمكنها أن تقدم المعاني التالية:

1. التمهيد لأحداث قادمة وخصوصاً عند بداية الفيلم.
2. التعريف بالمكان.
3. دفع المشاهد لاستحضار ما يتفاعل في نفس الممثل، مثل اللقطات التي تستدعي استحضار الذاكرة أو الحلم أو الهلوسة والتوتر.

أثبتت تجارب "كوليشوف" أن التحكم في ترتيب الصور يمكنه التأثير في انطباع المشاهد عما يراه وفقاً للنتائج التالية:

1. تغيير ترتيب اللقطات دون أي تعديل عليها يكفي لتغيير معنى المشهد:

في التجربة الأولى عرض كوليشوف لقطة لوجه مبتسم ثم صورة مسدس ثم لقطة أخرى للوجه نفسه وهو فزِع، ثم عكس ترتيب هذه اللقطات في تجربة تالية، فاستنتج المشاهدون أن الممثل في الحالة الأولى كان جباناً، وأنه شجاع في الحالة الثانية.

2. تغيير ترتيب اللقطات يكفي لتغيير كيفية فهمنا لشعور الممثل نفسه:

في تجربة أخرى عرض كوليشوف لقطة وجه خال تماماً من أي تعبير ثم لقطة لامرأة مسجاة في تابوت ثم عودة أخرى إلى الوجه نفسه الخالي من التعبير، وأعاد كوليشوف عرض لقطة الوجه مع تغيير اللقطة الثانية فقط إلى طبق من الطعام، ثم إلى امرأة جميلة مسترخية على أريكة في تجربتين أخريين.

كانت المفاجأة في إعجاب المشاهدين بقدرة الممثل على أداء تعبير مختلف في كل مرة، إذ توهموا جميعاً أن ملامح الممثل كانت توحي بالحزن في التجربة الأولى ثم بالجوع في الثانية والشبق في الثالثة، مع أن وجه الممثل كان خالياً من الملامح تماماً في كل مشهد!



وجه الممثل الذي ظهر في التجربة وهو خال من الإيماءات

كانت الأفلام السينمائية الأولى أقرب إلى تصوير المسرحيات، فكان الممثلون يتحركون أمام كاميرا ثابتة، ثم تتالى اللقطات واحدة تلو الأخرى في المونتاج لسرد القصة بحركات الممثلين الإيمائية المصاحبة للموسيقى، لكن ظهور فيلم "سرقة القطار الكبرى" للمخرج أدوين بورتر عام 1902 أحدث نقلة نوعية في اكتشاف قدرات المونتاج على بناء القصة بصرياً، إذ قسم بورتر المشهد الواحد إلى لقطات عدة بأحجام مختلفة، ثم جاء فيلم "مولد أمة" عام 1915 للمخرج ديفيد غرفث ليضع أسس السرد البصري بتقنيات المونتاج التي ما زالت متبعة حتى اليوم، كما وضع إيزنشتين من بعده اللمسات الأخيرة لاكتمال مبادئ المونتاج في فيلمه التاريخي "المدرعة بوتيومكين".



هذه اللقطة من فيلم "سرقة القطار الكبرى" هي أول لقطة متوسطة في تاريخ السينما

تقوم فنون المونتاج اليوم على العديد من التقنيات والمهارات لدعم قوة الصورة، فعندما يزوّد المخرج السينمائي الحركةَ بلقطات مقربة ومقربة جداً لعيون الممثل وسلاحه أو قبضته المتشنجة فإنه يزيد من توتر المشهد ويهيئ المُشاهد لترقّب نشوء صراع وشيك، ويمكنه المضاعفة أيضاً من التوتر بتسريع إيقاع تتابع اللقطات.

كما تتيح قوة الصورة السينمائية للمخرج الاستغناء عن التعبير اللفظي وإضفاء الكثير من المعاني عبر اللقطات القافزة Cutaway Shot ثم العودة إلى الموضوع، فإذا كان المشهد يتضمن حواراً تتتابع فيه اللقطات بين وجهي الممثلين ثم ظهرت لقطة قصيرة "قافزة" للساعة المعلقة على الحائط مع التركيز على صوت عقرب الثواني وعادت بعدها لقطات الحوار بينهما، فإننا نشعر تلقائياً بمرور الوقت. وإذا عرض المخرج لقطة لجموع من الناس في مظاهرة أو مهرجان ثم أتبعها بلقطة لقطيع من الأغنام، فسيفهم المشاهد فوراً تشبيه الجماهير بالقطيع المغلوب على أمره.

يوظف المخرج المحترف مثل هذه اللقطات الإبداعية لإضفاء ما يشاء من الأحاسيس مستغنياً بها عن تصوير الأحداث نفسها، مثل شمعة تذوب ببطء أو قط أليف يتأمل وجه طفل يبكي أو كأس ماء يسقط أرضاً في حركة بطيئة ثم يتشظى إلى قطع صغيرة يلمع فيها شعاع ضوئي يتسرب من النافذة.

الألوان:

يلجأ المخرجون المحترفون إلى عمليـــــات التصحيح اللوني بعد إتمام

إيقاع الفيلم

قد يبدو للمشاهد أن سرعة إيقاع الفيلم تتأثر فقط بسرعة تتالي اللقطات أو حتى تسريع حركة الممثلين والموسيقى، لكن المخرج المحترف يلجأ أيضاً إلى عوامل بصرية تؤثر لاشعورياً على إحساسنا بالسرعة كما يلي:

1. زمن اللقطة ذات الحجم القريب يبدو أقصر من لقطة بعيدة حتى لو كانت بنفس الطول الزمني.
2. تبدو الحركة أسرع عندما تكون خلفية المشهد مليئة بالخطوط والكتل المتكررة مقارنة بالخلفية المسطحة، فقد نشعر بأن الممثل الذي ينزل على درجات سلم عريض أسرع ممن يجري على الشاطئ أمام البحر.
3. الحركة في الإضاءة القوية والألوان الناصعة وخفيفة الكثافة تبدو أسرع من الإضاءة المعتمة والألوان الداكنة والكثيفة.
4. الحركة في اللقطة ذات الزاوية المنخفضة تبدو أسرع مما لو كانت الكاميرا في مستوى العين.

يلجأ المخرج إلى عدة أدوات ومهارات لإبراز بعض عناصر اللقطة أكثر من غيرها عندما يرغب في لفت انتباه المشاهد إليها، فالعين تتبع الشيء المميز في الصورة، مثل: اللون الداكن بين ألوان أخرى فاتحة أو العكس، اللون الحار بين ألوان باردة أو العكس، العنصر المضاء في كادر مظلم، الفراغ في كادر ممتلئ أو العكس، التباين في اللون، زيادة الحدة في الظلال والإضاءة، زيادة الطول والحجم، القرب من العدسة، التحكم في عمق الميدان بأن يجعل الأشياء غير المهمة غير واضحة في مقدمة وخلفية الصورة (out of focus)، تحريك العنصر المميز وترك الباقي ساكناً أو العكس، عزله عن بقية العناصر، توجيه أنظار الأشخاص الموجودين في الكادر (الممثلين) نحو العنصر المهم.
ومعظم هذه المهارات يُستخدم أيضاً في الفن التشكيلي والتصوير الضوئي.

المونتاج لإضفاء المزيد من الجمالية أو للتحكم في قوة الصورة.

فعندما يغلب اللون الأزرق (بدرجاته المختلفة) يعطي المشهد شعوراً بالبرود والعزلة، بينما تعطي درجات اللون الأحمر شعوراً بالدفء والحميمية، لذا نجد في فيلم "بابل" Babel استخداماً موفقاً للتفاوت اللوني بين مواقع الأحداث، فالمَشاهد التي صُورت في البيئة الصحراوية المغربية تغلب عليها درجات الأحمر، أما مشاهد اليابان والولايات المتحدة فيغلب عليها الأزرق لإضفاء شعور بالخواء تجاه الحضارة المادية.

كما يتيح التحكم بدرجة التشبع اللوني للمخرج فرصة إضافية للتأثير النفسي، فالألوان المشبعة تضفي شعوراً نابضاً بالحياة، بينما تناسب الألوان الباهتة أجواء الأحلام والتخيل فتُستخدم عادة لقطات "الرجوع للخلف" Flash Back لإعادة تمثيل الماضي.

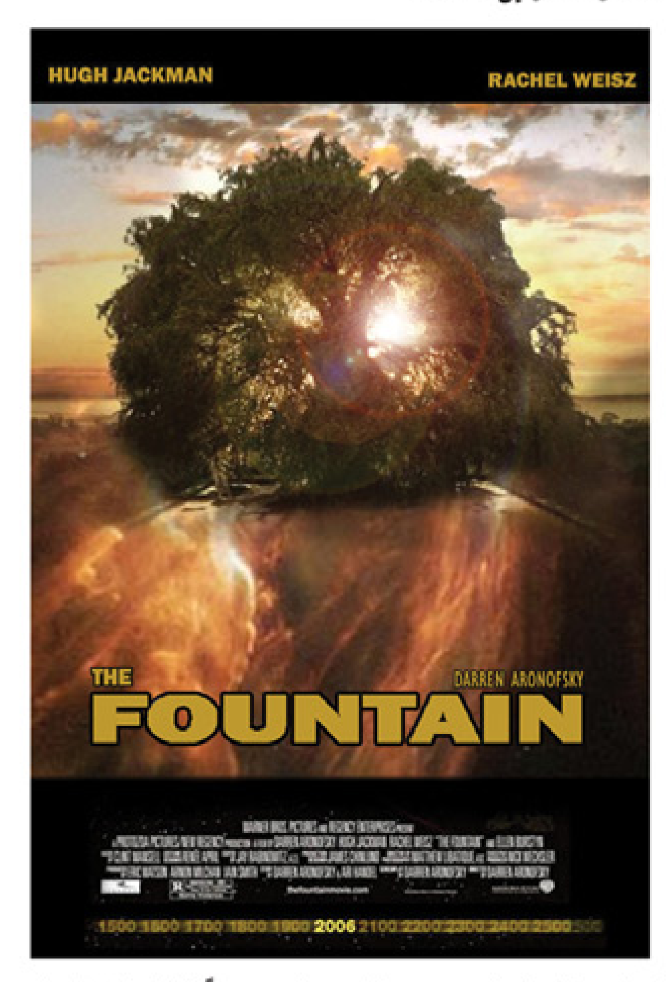


الرمزية السينمائية

الرمزية هي الجوهر الفكري لكل فروع الآداب والفنون، إذ لا تجود بها قريحة المبدع بمجرد الإلهام والشفافية الوجدانية فقط بل تتطلب منه جهداً فكرياً لابتكار الرموز والألغاز التي تحرض ذهن المتلقي على التأمل، وقد تكتفي بأداء مضمونها الخفي بمرورها السلس عبر نافذة اللاوعي، فتؤدي دورها دون اشتراط لرفع الذائقة الفنية أو الوعي الفكري كما هو الحال لدى معظم المشاهدين.

يرصد الناقد الفرنسي "مارسيل مارتن" في كتابه "اللغة السينمائية" ثلاثة أنواع رئيسة للرموز البصرية في فن السينما، وهي:

1. الرموز التشكيلية: هي التي يبدعها المخرج عبر تحكمه بتكوين اللقطة أو حركتها لتنقل للمشاهد إحساساً ما، فعلى سبيل المثال؛ أبدع المخرج "دارن أرونوفسكي" عام 2006 في ملء فيلمه "الينبوع" Fountain بالكثير من الرموز والرسائل البصرية التي مكنته من التعبير عن رسالته بالصورة والموسيقى أكثر من الحوار. ففي أحد المشاهد وعندما يصل البطل إلى لحظة الذروة في بحثه عن الخلود؛ تنطوي الصورة على بعضها بسرعة لتضيق حتى تتكثف في نقطة بيضاء مشعة بمركز الكادر، ويبقى المُشاهد متحفزاً في التركيز على تلك النقطة الرمزية وهي تتوسط عالماً غامضاً يلفه السواد خلال بضع ثوان صامتة، ثم ينفجر عالم الحقيقة ويغمر النور الساطع الكادر مع انطلاق الممثل إلى السماء.



2. الرموز الدرامية: هـــي التـــي تلعب دوراً في الحدث وتضيف

للمُشاهد بعض المعلومات أو الحقائق، فالمخرج المبدع هو الذي يختصر الكثير من الحوار ويراهن على ذكاء المُشاهد في فهم رسالته دون الحاجة إلى التوضيح الشفهي، ففي فيلم "قلب شجاع" Brave Heart يخفي مخرج الفيلم وبطله "ميل غيبسون" اللحظة التي يُقطع فيها رأس قائد الثورة الأسكتلندية "وليام والاس" في مشهد الإعدام كي تبقى هيبة سيرته البطولية حية في نفس المُشاهد، ويستعيض عنها بلقطة رمزية لسقوط منديل زوجته التي قتلها الإنجليز من قبضته، في إشارة إلى سقوط الثورة نفسها برحيل قائدها، ثم نرى في المشهد التالي جيش الثوار مصطفاً لإعلان الولاء للملك والاستسلام، لكن قائدهم الجديد يُخرج المنديل ذاته من كمه مستعيداً رمزيته للمقاومة، ويعلن إحياء الثورة من جديد.



وفي الجزء الأول من سلسلة "العراب" Godfather يربط المخرج "فرانسيس فورد كوبولا" بصرياً بين القتل والبرتقال، إذ يتهيأ المُشاهد لا شعورياً لتغير مجرى الأحداث نحو سفك الدماء كلما تجدد ظهور البرتقال، وبعد أن يعتاد المُشاهد ظهور البرتقال في سياق طبيعي قبل القتل يُفاجأ بأحد الممثلين يشتري برتقالاً ويتابع المشـــهد دون عنف، وكأن المخلاج يتعمد تحفيـز المشاهد على اكتشاف الرموز ثم يتخـــــلى عنها؛ ليبقى الفيلم محاطاً بالغموض حتى النهاية.



3. الرموز الفكرية: يستخدمها المخرج للتعبير عن رأيه وموقفه بطريقة غير مباشرة، ففي فيلم "جسد الأكاذيب" Body of Lies (المنتج عام 2008) يتواصل قيادي في الاستخبارات الأمريكية CIA -الممثل "رسل كرو"- عبر سمّاعة هاتفه الخليوي المعلقة على أذنه باستمرار مع أحد عملائه الميدانيين في العراق، فيتعمد المخرج "ردلي سكوت" تصوير المحادثات خلال انشغال القيادي بتفاصيل حياته اليومية المريحة في واشنطن، بينما يشكو العميل الشاب من صعوبة المهمة التي اقترب فيها مراراً من حافة الموت؛ في دلالة رمزية على عنجهية السياسيين وموت ضمائرهم.



ومن الجدير بالذكر أن الرمزية البصرية هي إحدى أهم الوسائل التي يستخدمها المخرجون لتمرير رسائلهم الأيديولوجية الخطيرة، وخصوصاً تلك التي تحمل مضموناً إباحياً أو عنفياً، أو تحقق أهداف الجماعات السرية المتنفذة في هوليود وغيرها، وهو ما سنتحدث عنه بتفصيل أكبر في فصلي "الصور النمطية" و"الرسائل الخفية" في هذا الكتاب.

"الجانب الأيمن من المخ يعالج المشاعر والأحاسيس ويستمتع بالفنون، أما الجانب الأيسر فهو مسؤول عن التجريد والتعميم، وأفضل الأفلام على الإطلاق هي تلك التي تستمتع بها أثناء المشاهدة بالجانب الأيمن ثم تدفعك بعد المشاهدة لتشغيل الجانب الأيسر".

الناقد الأمريكي روجر إيبرت

تشتمل أفلام "السينما التجريبية" على قدر كبير من التجريد والرمزية والغموض، إذ يتعمد مخرجوها إبقاء الباب موارباً أمام المُشاهد للبحث عن تأويلاته الخاصة، ويوظفون في سبيل تحقيق رؤيتهم الإبداعية كافة الوسائل البصرية والسمعية المتاحة من المؤثرات البصرية وتقنيات الغرافكس وحركة الكاميرا والعدسات الخاصة (ذات الزاوية العريضة جداً أو شديدة التحدب)، وذلك بهدف تشويه الواقع وإعادة تشكيله بما يوافق رسالة الفيلم.

ونظراً لغموض هذه المدرسة الفنية؛ لم تحظ بالكثير من الشعبية وظلت حبيسة المهرجانات المتخصصة، لا سيما مع تراخي بعض المخرجين واتخاذ مسمى التجريب ذريعة لانخفاض المستوى الفني وسطحية المحتوى.



الفصل الثامن

الصورة الإعلامية

نشأة الصورة الصحفية

بدأت الصحافة المطبوعة سنة 1597 حين أصدر "صموئيل ديلهوم" في أوفسبورغ أول مطبوعة دورية وكانت مجلة شهرية، أما أول الصحف فظهرت -حسب بعض المؤرخين- في مدينة بال السويسرية سنة 1610، ثم تتالى ظهور العديد من الصحف والمجلات في كل من فرنسا وألمانيا وبريطانيا وإيطاليا، وكانت تهتم في بداية عهدها بالأخبار الاقتصادية وتقلبات السوق، خصوصاً مع تحول الاقتصاد الأوربي من النظام الإقطاعي إلى الرأسمالي.

وسرعان ما خضعت الصحافة لسياسات وتوجهات محرريها الذين أفقدوها الكثير من النزاهة في وقت مبكر، ولم تتحرر من هذه النزعة -ظاهريا على الأقل- إلا في أواخر القرن السابع عشر عندما لاحظ الرأسماليون أهمية الصحف في عالم الدعاية التجارية، مما دفع المحررين والناشرين إلى التزام بعض الموضوعية لضمان ثقة القراء وزيادة التوزيع.

اعتمدت الصحافة آنذاك على الخبر المقروء والتحليلات والمقالات، ولم تكن الكاميرات قد اختُرعت بعد مما أفقد الأخبار كثيرا من المصداقية. وعندما بدأت آلات التصوير بالانتشار في منتصف القرن التاسع عشر اصطحب الجيش الإنجليزي أول مصور يقوم بتغطية صحفية في الحروب، حيث استقل المصور "روجر فنتون" عربة تجرها الخيل بعد أن كتب عليها عبارة "عربة تصوير"، وتمكن من التقاط وتظهير نحو 360 صورة لصالح صحيفة "أخبار لندن المصورة" خلال حرب القرم، لكن القيود التي وضعتها الصحيفة حدّت من حرية "فنتون" في العمل بحجة عدم إفزاع للقراء، فخرجت الصور الأولى في تاريخ الصحافة مجانبة للحقيقة!

في هذه العربة التي كانت مخصصة لبيع الخمور؛ وضع "فنتون" سريراً وموقداً وغذاء لنفسه ولخيوله الثلاث، إضافة إلى خمس كاميرات ومئات الصفائح التي تحتوي على المحاليل المطلوبة لتظهير الصور السالبة. إنها العربة الأم لسيارات "الفان" الاحترافية التي يعرفها مراسلو الأخبار المباشرة اليوم.



اقتنع عدد من المصورين الأوائل بأهمية الصورة في تعريف الناس بما في على أرض المعارك وبطبيعة المناطق الخطرة وغير المأهولة، فبدأ المصور الأمريكي "ماثيو برادي" بتدريب وتشكيل فريقه المكون من عشرين مصوراً، والذي نجح في توثيق الحرب الأهلية الأمريكية بلقطات لا تنسى، ثم تمكن المصور الفرنسي "أوغست بيسون" من الوصول إلى قمة "مون بلان" الشاهقة والتقاط بعض الصور النادرة، ونجح من بعده المصور الإنجليزي "صموئيل بورن" في تصوير جبال الهيمالايا عام 1864.

ومع تحقيق هذه الإنجازات البكرة، واجه الكثير من الرواد الأوائل صعوبة في إقناع ناشري الصحف بجدوى الصور في توثيق الأحداث، حيث اعتقد الناشرون أن الخبر المكتوب يكفي لتقديم المعلومة كاملة إلى القراء.



كانت هذه هي أول صورة تنقل للناس بشاعة الحرب في الولايات المتحدة، وقد التقطها برادلي في اليوم الأول للحرب الأهلية في بنسلفينيا عام 1863.

في عام 1904؛ نشرت صحيفة "ديلي ميرور" اللندنية أول عدد مصور بالكامل، بينما تأخرت الصحافة الأمريكية عنها قليلاً إلى أن انتبهت مجلات الموضة والأزياء إلى أهمية الصورة في عام 1919، ثم أجبر اندلاع الحرب العالمية الأولى جميع الناشرين على إرسال المصورين المحترفين لتغطية الأحداث وتوثيقها، وأصبحت الصورة منذ ذلك الحين عنصراً رئيساً في عالم الصحافة، حتى اعتمدت بعض المجلات كلياً على الصورة، مثل المجلات المتخصصة بالفن والديكور والسيارات وأخبار المشاهير.

دور الصورة في الخبر

يؤكد علم النفس الحديث على أن إدراكنا لما يحيط بنا لا يقتصر على ما تلتقطه حواسنا الخمس من الأشياء، فالإدراك عملية إنتقائية تتعلق أولاً بالإنسان نفسه وبما يرغب هو بإدراكه والتفاعل معه، إذ نتعرض كل يوم لكمية كبيرة من المعلومات ولكن لا نكترث إلا لما يثير اهتمامنا ويتوافق مع قناعاتنا وأفكارنا، كما لا نحتفظ في ذاكرتنا طويلة الأمد إلا بجزء يسير جداً منها، ثم نرمي الباقي إلى بحر النسيان.

لذا أجرى العديد من العلماء دراساتهم حول دور الصورة في عملية الإدراك والوعي والتذكر، وكانت النتائج تثبت دوماً أن الخبر أو المقال المكتوب يحقق أهدافه بدرجة أكبر عندما يكون مصحوباً بالصور المناسبة.

ففي دراسة أجراها كل من "ليفساي" و"بورتر" تبين أن تقلصات عضلات الحاجب والشفة العليا والقلب تتأثر طرداً مع عرض الصور المثيرة وبغض النظر عن النصوص والأخبار المرافقة لها.

أما "وانتا" و"روك" فقد أثبتت دراستهما التي أجريت على قراء عشرين صحيفة أمريكية أن القارئ يحدد أهمية الأحداث المستقبلية من خلال الصور المصاحبة للمقالات، وأن الصور التي لا تُكمل المقال المصاحبة له تقلل من القدرة على استيعاب المعلومات، بينما أثبتت دراسة "شيري" أن الصورة الملونة تلفت نظر القارئ أكثر من الصور الخالية من الألوان عندما تتواجد جميعها في صفحة واحدة، كما أثبتت دراسة "سميث" و"وودورد" في جامعة كولومبيا أن العاملين في المجال الإعلامي يصبحون أكثر كفاءة في استخلاص المعلومات الصحفية من خلال تعاملهم مع الصور.

ولمعرفة دور الصور في الحفظ والتذكر أجرى كل من "غيبسون" و"زيلمان" دراسة أكدت أن الذاكرة تسترجع الصور بكفاءة أكبر من استرجاع الكلمات، وأن اقتران الكلمات مع الصور في عملية التلقي يساعد على التذكر بطريقة أفضل من الاقتصار على أحدهما دون الآخر.

من أجل ذلك؛ تحرص الصحف والمجلات ودور النشر والمواقع الإلكترونية اليوم على الانتقاء الدقيق للصور في الأخبار والمقالات، إذ لم تعد الصورة مجرد عامل ثانوي للفت الانتباه وزيادة الجاذبية بل أصبحت عنصراً أساسياً من المادة المنشورة، خصوصاً مع تأكيد الدراسات على أن 75% من القراء يلتفتون إلى الصور مباشرة، بينما يركز حوالي 50% منهم على العناوين الرئيسية، ويطالع 29% منهم فقط التعليقات المصاحبة للصور، أما المهتمون بالمادة المكتوبة فقد لا تزيد نسبتهم عن 25%.

تأثير الصورة الصحفية على الرأي العام

بعد قيام الأنظمة الديمقراطية الغربية وفق تقسيم الفيلسوف الفرنسي "مونتسكيو" الشهير للسلطات إلى قضائية وتشريعية وتنفيذية وصحفية، اعتاد عامة الناس على النظر إلى الصحافة بوصفها "صاحبة الجلالة" التي لا تقل هيبتها عن الملوك، مع كل ما تقتضيه هذه النظرة المغالية من رومنسية حالمة.

وبعد نجاح تجربة المصور الفرنسي "روجيه فنتون" في توثيق حرب القرم ونقل بشاعتها إلى الناس عبر الصور الواقعية؛ أصبحت الصورة الصحفية في كثير من الأحيان أكثر تأثيراً وإقناعاً من الخبر نفسه، حتى بات من الممكن بيع الصور الصحفية لوحدها بوصفها مادة مستقلة عن الصحف منذ عام 1840 لما تمتعت به من ثقة الجماهير.

وسرعان ما لعبت الصورة دورها البارز في توثيق الكوارث والحروب إلى درجة التأثير في مجريات الأحداث، فخلال العدوان الثلاثي على مدينة بور سعيد المصرية عام 1956 نجحت عدسة المصور السويدي "أندرسون" في حشد الرأي العالمي لشجب العدوان إثر بشاعة الدمار الذي خلّفه، كما ساعدت كاميرات المصورين على إحراج المحتل الصهيوني أمام الرأي العام العالمي مرات عدة، إذ أجبرت "المجتمع الدولي" على الاعتراف بدور الصورة في إدانة مجرمي الحرب مع ظهور صور مجزرة صبرا وشاتيلا، حتى اضطرت الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى إدانة مرتكبيها في سبتمبر 1982 ومطالبة مجلس الأمن بالتحقيق في الأمر، وكان من التوصيات إقرار معظم الدول الأعضاء على طلب الأمين العام إقامة معرض للصور التي توثق هذه المجزرة الرهيبة عند مدخل الزوار الخاص بالجمعية.



بالرغم من فظاعة الصور التي بثها ناشطو الثورة السورية حول العالم وتُظهر الكثير من المجازر التي ارتكبت بحق المسلمين السنة بدءاً من عام 2011، لم يكن التعاطف الغربي كافيا لاتخاذ رد فعل حاسم يمنع النظام والميليشيات الطائفية المتحالفة معه من مواصلة العدوان، فقوة الصورة لا تؤدي دورها في تحريك الرأي العام وتغيير المواقف السياسية ما لم تقترن بإرادة مسبقة وعمل منظم.





بدم بارد وعلى قارعة الطريق؛ قتل أحد ضباط سايغون سجيناً ثائراً من قوات الفيتكونغ في فيتنام، فوثقت كاميرا المصور "إدي آدمز" الحدث عام 1968 ومنحته جائزة بوليتزر للصحافة، لكن الجائزة الأكبر كانت مع تغير الرأي العام الأمريكي تجاه الحرب في فيتنام.

دمرت الصورة أيضاً مستقبل هذا الضابط (جنرال لوان)، حيث رفضت إحدى مستشفيات أستراليا علاجه إثر إصابته لاحقاً، كما عجز عن الاستقرار في الولايات المتحدة بسبب الرفض والاضطهاد الشعبي الذي لاقاه أينما ذهب، وحينها صرّح المصور قائلاً "لقد قتل الجنرال ذاك الشاب الثائر، لكني قتلته بكاميرتي".



ساهمت هذه الصورة المؤلمة التي التقطها المصور "مايك ويلز" في لفت أنظار العالم إلى أزمة المجاعة الخانقة التي عاني منها سكان أوغندا ودول وسط أفريقيا عام 1980.



لقيت هذه الصورة -التي نشرتها وكالة أسوشييتد برس عام 2012- اهتماما غربيا كبيرا، حيث شُغف الكثيرون بوسامة وثبات هذا المقاتل الثوري الذي يحمل سلاحه على كتفه ويمشي الهوينى على جبهة القتال في حلب، غير عابئ بالقصف الذي يفر منه آخرون.

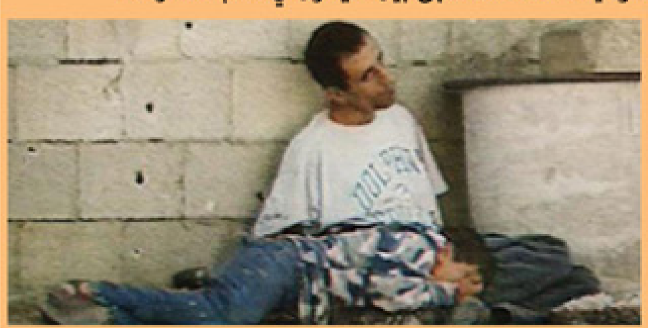
في عام 1989 تجرأت حركات طلابية في الصين على تنظيم مظاهرات احتجاجية ضد السلطات الشيوعية، وبالرغم من الرقابة الصارمة على الصحافة فقد تم تسريب هذه الصورة المأخوذة عن شريط فيديو يوثق تصدي متظاهر شاب لدبابات الجيش في ساحة تيانمن وسط بكين، وقد حظيت الصورة بانتشار عالمي منقطع النظير بسبب جرأة الشاب التي أجبرت رتل الدبابات على التوقف.



كتب الصحفي الصهيوني "بن درور" في صحيفة يديعوت أحرونوت بتاريخ 2007-9-11 "كان رأس السنة قبل سبع سنين أحد أصعب ما عرفت إسرائيل، صوّر مصور فلسطيني أباً وابنه يختبئان من النار الإسرائيلية كما يبدو، الرصاصات تئز في الخلفية، يبدو الأب كمن يتوسل من أجل حياة ابنه، والابن محمد الدرة ينطوي قُبيل موته، كانت الصور صعبة، لا توجد قناة في العالم لم تبثها، كانت تلك علامة على ضجة عالمية، أصبح محمد الدرة رمزًا".

ويضيف: "من الذي قتل بدم بارد أو أصاب محمد الدرة؟ الصيغة العالمية معلومة، إسرائيل تقتل الأولاد. هاكم، توجد صور. نرى الولد يُصاب، وبُثت الصور في إسرائيل والعالم آلاف المرات وسببت ضجة عظيمة. هناك من يقولون إن هذه الصور، أكثر من كل حدث آخر، هي التي أفضت إلى سخونة الانتفاضة، وإلى موجة العداء الكبيرة لإسرائيل في العالم عامة وفي العالم العربي خاصة".

ثم يؤكد الكاتب على أن الصورة سببت أكبر ضرر دعائي لإسرائيل حتى استعملها بن لادن في أحد أشرطته المسجلة، وأيضاً رئيس الولايات المتحدة السابق بيل كلينتون في كتاب مذكراته".



الصورة الصحفية في عصر التكنولوجيا

في التاسع عشر من أكتوبر سنة 1987؛ دخلت الصورة الصحفية مرحلة جديدة من تاريخها عندما نشرت صحيفة "يو إس أي تودي" أول صورة فوتوغرافية إخبارية يتم التقاطها بكاميرات رقمية "ديجيتال"، وذلك في تغطية لإحدى مباريات البيسبول.

استفاد المصورون الصحفيون من هذه التقنية الجديدة أكثر من أي فئة أخرى من المصورين، إذ وفّرت عليهم الوقت الذي كان يُقضى في التظهير والطبع، فضلاً عن التخفيض الكبير في تكاليف الأفلام والتظهير وورق الطباعة.

وشهد عقد الثمانينيات أيضا ظهور كاميرات الفيديو اليدوية "هانديكام" التي غيرت الكثير من مفاهيم الصحافة المتلفزة، حيث قامت الجهات الداعمة لنشاط المجتمع المدني وحقوق الإنسان بتوزيع الكثير منها على المهمشين في المناطق الخطيرة والفقيرة والطامحين إلى التغيير، فكشفوا للعالم من خلال كاميراتهم البسيطة وغير الاحترافية عن مظاهر المعاناة التي يعيشها ملايين البشر في السجون والمستشفيات والمصانع والمناجم وتحت الاحتلال والقمع، وتم توظيف الكثير من هذه المشاهد -مع تواضع قيمتها الفنية- في عشرات الأفلام الوثائقية التي حصدت الجوائز وشغلت الرأي العام وغيرت مسارات الأحداث.

وفي مطلع القرن الجديد؛ أطلقت شركات التكنولوجيا اليابانية ثورة جديدة في عالم الإنتاج التلفزيوني، فطرحت للمرة الأولى كاميرات رقمية احترافية "كام كودر" Camcoder تتمتع بخفة الوزن وصغر الحجم وجودة الصورة، وسرعان ما اعتمد عليها المراسلون المحترفون حول العالم لسهولة استخدامها ورخص تكاليفها، إذ أتاحت لهم بحجمها الصغير الوصول إلى أماكن خطيرة وحساسة، كما سهلت قدرتُها على تخزين اللقطات عبر شرائح مدمجة عملية تحويل اللقطات مباشرة إلى أجهزة الكومبيوتر المحمولة وتوضيبها (منتجتها) ثم بثها عبر الأقمار الصناعية خلال ساعات أو دقائق.

تراجع المصداقية

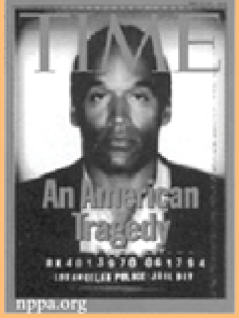
لم يكن توظيف التكنولوجيا في الجانب المشرق دائماً، إذ أتاحت تقنيات الكمبيوتر الجديدة إمكانية التلاعب بالصور الصحفية إلى درجة مقلقة، فلا يتطلب الأمر سوى إتقان أحد المراهقين العمل على

في حفل تنصيب الرئيس الأمريكي جورج بوش الأب في شهر يناير من عام 1989، تمكن "رون أدموند" مصور وكالة "الأسوشييتد برس" من تغطية الحدث بكاميرا رقمية وإرسالها على الفور إلى العديد من الصحف والمجلات العالمية، متقدماً بذلك على زملائه الذين كانوا لا يزالون يعتمدون على الكاميرات التقليدية، مما تسبب في تأخر تسليم صورهم بنحو 25 دقيقة، ومن ثم عجز صحفهم عن متابعة الحدث في اليوم نفسه!


wsws.org

خلال دورة الألعاب الشتوية عام 1998 التي جرت في اليابان، كان مراسل صحيفة Asahi Shimbun يتابع المسابقات من غرفة الصحافة في الملعب ويربط حاسبه المحمول بشبكة الإنترنت، فيحصل منها على المعلومات الإضافية التي تساعده على صياغة تغطية فورية للحدث، ثم يلتقط بالكاميرا الرقمية بعض الصور ويحمّلها فوراً على جهازه، ويرسل النص مُخرجاً بالكامل إلى مطبعة الصحيفة التي تطبع مليوني نسخة كل يوم، بحيث يمكن للقارئ قراءة تغطية مصورة للمباراة في نسخته المطبوعة خلال ساعات.

نشرت مجلة "تايم" الأمريكية تحقيقاً خاصاً حول قضية اتهام الرياضي "سمبسون" بقتل زوجته بتاريخ 27 يوليو 1994، وتعمد المحرر التلاعب بالصورة التي التقطت للمتهم في قسم الشرطة بتعديل الظلال والإضاءة بطريقة توحي بأنه مدان حقاً، مما أدى إلى إثارة موجة من النقد واتهام المجلة بالعنصرية، حتى اضطرت المجلة إلى الاعتذار في العدد التالي.





nppa.org

برنامج "فوتوشوب" ثم إرسال الصور المفبركة عبر شبكة الإنترنت لتنتشر كالنار في الهشيم، بل لم يعد الإعلام المحترف نفسه مستقلاً كما أريد له في ريعان شباب "صاحبة الجلالة".

ففي عام 1993 نشرت مجلة "سباي" الأمريكية على غلافها صورة فاضحة تم فيها تركيب وجه زوجة الرئيس "هيلاري كلينتون" على جسد امرأة أخرى، واكتفت في إحدى الصفحات الأخيرة بالإشارة إلى أن الصورة ملفقة، مما حرض النقاد على الدعوة مبكراً إلى تبني قانون جديد يجرّم "القذف بالصور" قياساً على تجريم القذف بالكلمات في قانون العقوبات الأمريكي.

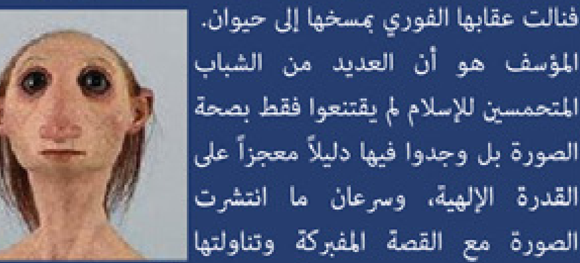
وتبدو المفارقة المؤسفة هنا في المفعول العكسي لتطور التكنولوجيا، فبدلاً من تعزيز مصداقية الإعلام في عصر الصورة؛ يفقد الناس ثقتهم بما يرونه عاماً بعد عام!

ومع بدء الربيع العربي مطلع عام 2011، دخل التزييف الإعلامي مرحلة جديدة من تاريخه، فربما لا نبالغ إن قلنا إن عدد الصور والتقارير والمشاهد المزيفة التي تم بثها من قبل الأنظمة والثوار في عدة دول عربية يزيد عن كل ما تم تلفيقه في العالم كله منذ بدء عصر الصورة الإعلامية، حتى أصبح الشك بمصداقية ما يُعرض في الإعلام هو القاعدة وليس استثناءً.

في أواخر عام 2011، أقام وزير خارجية النظام السوري مؤتمرا صحفيا لم يحضره سوى الإعلام المؤيد للنظام، وعرض فيه لقطات تؤيد خطاب النظام في اتهام الثوار بالإرهاب، وقد أثارت اللقطات موجة نقد كبيرة في وسائل الإعلام بعد أن أكد ناشطون أن بعضها ملفق، مثل لقطة لرجل يحتضر عُرضت على أنه قُتل في جسر الشغور، بينما أكد ناشطون أن اللقطة صورت في كترماية بلبنان في أيار/مايو 2010، إضافة لصورة مسلحين قيل إنهم "إرهابيون يتدربون" في اللاذقية، لكن الأشخاص أنفسهم سرعان ما تظاهروا في طرابلس ليؤكدوا أنهم من لبنان وأن النظام يفتري عليهم.

عندما يتعلق الأمر بالتضليل الجماهيري فإن الخطورة لا تقتصر فقط على الأكاذيب التي يبثها الإعلام والمضللون، ولا في سهولة تصديق عوام الناس لها، بل في التشويه الهائل للأحداث الذي يحدث لاشعوريا في مخيلتهم، إذ يقول غوستاف لوبون في كتاب "سيكولوجية الجماهير" إن الإنسان العادي يفكر عن طريق الصور، وعندما تتشكل الصور الذهنية في خياله تثير بدورها صورا أخرى لا علاقة لها بالواقع، ومع انتقال الأخبار من شخص لآخر يتم الخلط بين الواقع والخيال في الذهن لتنتشر بصورة مضخمة، حتى يصل الأمر في النهاية إلى أساطير شعبية لا تمت إلى الواقع والعقل بصلة.

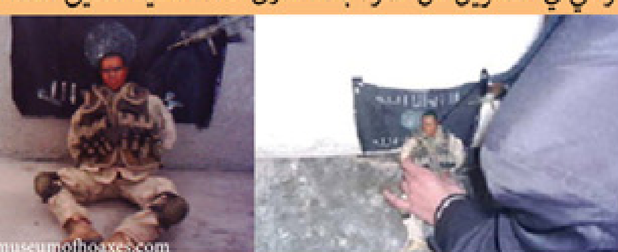
في عام 2005 نشر شخص مجهول عبر بعض المنتديات العربية صورة لمخلوق يشبه الإنسان، وأرفقها بخبر ركيك ومليء بالأخطاء الإملائية يدعي أن الصورة تعود إلى فتاة استهزأت بالقرآن الكريم فنالت عقابها الفوري بمسخها إلى حيوان.




المؤسف هو أن العديد من الشباب المتحمسين للإسلام لم يقتنعوا فقط بصحة الصورة بل وجدوا فيها دليلاً معجزاً على القدرة الإلهية، وسرعان ما انتشرت الصورة مع القصة المفبركة وتناولتها صحف وفضائيات عدة حتى أرعبت الناس وأثارت الكثير من اللغط، إلى أن تبين أنها مأخوذة عن تمثال لفنانة أسترالية أرادت التعبير بفنها عن خطورة التلاعب بالجينات!

وقد أثبتت هذه الحادثة أن اللغط يمكن أن يحدث بمجرد نقل صورة يُعثر عليها في الشبكة وتلفيق قصة مناسبة دون أي جهد يُبذل للتعديل على الصورة نفسها.

في الخامس من فبراير عام 2005 تناقلت وسائل الإعلام صورة جندي أمريكي قيل إنه تم اختطافه كرهينة والتهديد بقتله خلال يومين ما لم يُفرَج عن الأسرى العراقيين في سجون الاحتلال، وخلال ساعات أعلنت إحدى شركات الألعاب الأمريكية أن هذه الصورة تشبه كثيراً إحدى الدمى التي تصنعها، وبعد أسبوع اعترف شاب عراقي في العشرين من عمره بأنه اشترى هذه الدمية لتلفيق القصة.



لا يقتصر التلفيق على التقنيات الحديثة لمعالجة الصور، بل هو تقليد صحفي قديم، ففي الثامن من مايو عام 1943 نشرت مجلة "باريد" البريطانية على غلافها صورة مزيفة لجندي ألماني بعد فوزه بأحد السباقات وهو في غاية الإحباط، ثم اعترف لاحقاً أحد العاملين في وحدة الصور والأفلام التابعة للجيش البريطاني بأن هذه الصورة التُقطت "لأبشع رجل عربي تمكنوا من العثور عليه في شوارع القاهرة" بعد إلباسه زي الجيش الألماني لتشويه سمعته!




الإعلام الجديد

بالرغم من تراجع مصداقية الإعلام مع تطور وسائل التزوير؛ لا بد من الاعتراف بفضل العولمة وتطور تقنيات الاتصال على الديمقراطية وحرية التعبير، فمن حسن الحظ أن يتزامن انطلاق ظاهرتَي "الإعلام الجديد" و"الصحافة الشعبية" مع الحرب الأمريكية علي "الإرهاب" في 2001، إذ أصبح المصورون الهواة من الطلاب وشهود العيان والجنود في ساحات القتال إعلاميين حقيقين قادرين على التأثير في الرأي العام وتغيير مجرى الأحداث بطريقة لم يسبق لها مثيل.

ففي عام 2004 نقلت وسائل الإعلام العالمية الكبرى صوراً في غاية البشاعة للتعذيب الذي تعرض له العراقيون في سجون الاحتلال الأمريكي- البريطاني مثل سجن "أبو غريب"، والجديد في الأمر أن هذه الصور لم تلتقطها عدسات الصحفيين بل كاميرات بسيطة يحملها الجنود أنفسهم قبل أن يتم تداولها على شبكة الإنترنت.



لقطة تم تسريبها من داخل سجن أبو غريب لأحد الحراس وهو يستعرض انتماءه لإسرائيل

وبما أن الكاميرات الرقمية أصبحت رخيصة الثمن وفي متناول معظم الناس الذين يحملون هواتف نقالة، فقد أصبح من الممكن التقاط الأحداث بمهارة وشفافية أكثر من أي وقت مضى، خصوصاً وأن هذه الكاميرات تتيح ضبطاً تلقائياً للعدسة وكمية الإضاءة دون حاجة للاحتراف، كما تقدم شبكة الإنترنت فرصة بث الصور بسهولة وسرية تامة، إذ كان الجنود الذين يلتقطون صوراً للمعارك يواجهون عقوبة تصل إلى الإعدام خلال الحرب العالمية الأولى، بينما أرسل زملاؤهم المعاصرون لثورة "الإنفوميديا" إلى صحيفة "واشنطن بوست" أكثر من ألف صورة رقمية تفضح أخلاقيات جيشهم في العراق، مما يعدُ بمستقبل مختلف لقدرة الحكومات على خداع شعوبها واحتلال الدول الأخرى في عصر الصورة.

علاوة على ذلك؛ لم يعد من الضروري إرسال هذه الصور إلى وسائل الإعلام الكبرى كي تصل إلى الناس، إذ تتيح المنتديات الإلكترونية والمدونات ومواقع التواصل الاجتماعي فرصة نشر الصور ولقطات الفيديو الجديدة لتبدأ بالانتشار عبر عمليات الفرز التلقائي التي يمارسها الناس العاديون على الإنترنت، وقد لا تمضي عدة أسابيع حتى يتحول الخبر المصور -حتى إن كان مفبركاً- إلى حديث الساعة، وربما

الصحافة الإلكترونية

منذ مطلع التسعينيات؛ بدأت وسائل الإعلام الكبرى بتأسيس مواقعها الخاصة على شبكة الإنترنت، وخلال فترة وجيزة بات من الضروري لكل صحيفة أو قناة إخبارية تلفزيونية أن تثبت وجودها على الشبكة للوصول إلى قرائها قبل أن يتخلوا عنها لصالح منافسيها، وتدنت بذلك مبيعات الصحف بتسارع كبير.

ومع ظهور هذا الوسيط الإعلامي المتطور؛ بلغت الصحافة ذروتها بالجمع بين مزايا كافة وسائط الإعلام الأخرى، فعبر شاشة الحاسب المتنقل بات من الممكن قراءة الخبر والاستماع إليه أو مشاهدة تقارير عنه، ثم التمتع بمزايا التعليق والتصويت والحفظ والإرسال والطباعة، وحتى المشاركة أحياناً في صناعته، فضلاً عن ميزة بقائه في أرشيف الشبكة وإمكانية استعادته في أي وقت وبالصوت والصورة.

اعترضت الإدارة الأمريكية عندما نشر الإعلام العراقي والعربي مقابلات وصور للأسرى والقتلى الأمريكيين في الأيام الأولى من غزو العراق، وجاء الرد من رئيس المركز الأمريكي للحقوق الدستورية في الولايات المتحدة "مايكل راتنر" قائلاً إن الولايات المتحدة ليست في وضع قانوني أو أخلاقي يسمح لها بالاعتراض، إذ كانت الإدارة الأمريكية لا تعارض بدورها نشر صور للمعتقلين العراقيين!



في مطلع عام 2008؛ شبهت الباحثة الإيطالية المتخصصة في الشؤون العربية "باولا كاريدي" حركة التدوين العربية بحالة الوعي التي عاشها شباب أوربا الشرقية في نهاية الثمانينيات إبان انهيار النظام الشيوعي، ولعلها لم تتوقع آنذاك أن المدونين الشباب سيقودون حركة تغيير مشابهة لما جرى في أوربا الشرقية بعد ثلاث سنوات فقط.

يؤدي في بعض الأحيان إلى إحداث بلبلة في الرأي العام.

بدأت ظاهرة المنتديات الإلكترونية باجتذاب الشباب العرب خلال النصف الثاني من التسعينيات، وساعدت سهولة تدشينها وتصميمها على سرعة انتشارها مما أفقدها الكثير من شعبيتها خلال فترة قصيرة، لذا أخذت "المدونات" باحتلال موقعها مع مطلع الألفية الجديدة، وهي صفحات إلكترونية يمكن تأسيسها واختيار تصميمها والنشر فيها مجاناً وبسهولة أكبر، لتكون بمثابة موقع شخصي لمؤسسها يحمل بصمته ويتواصل من خلاله مع الزوار.

قد تفتقد معظم المدونات إلى الاحتراف؛ لكن عدداً لا بأس به من المدونين يحرصون على تحويل مدوناتهم إلى منصات للتأثير والتغيير، لذا يتعامل الإعلاميون وصناع القرار مع ظاهرة التدوين بجدية بالغة، وخصوصاً تلك المدونات المعنية بحقوق الإنسان والحروب ونشر الوثائق والصور الحساسة مع أن معظم من يديرها هم من الشباب الهواة، حتى لم يعد من المفاجئ تعرض بعضهم للاعتقال والمحاكمة في العديد من دول العالم!

وقبل نهاية حكم الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، كانت المدونات قد بدأت بإخلاء الطريق لمواقع التواصل الاجتماعي التي نمت بسرعة كبيرة، فبعد أن كان موقع "ماي سبيس" التابع لشركة مايكروسوفت مختصا بعرض الصور والمعلومات الشخصية والتواصل بين الأصدقاء، قام موقع فيسبوك بنقلة نوعية لتطوير هذا النوع من المواقع الاجتماعية إلى عالم افتراضي متكامل على الشبكة، حيث يجتمع فيه الأصدقاء ضمن بيئة تفاعلية لتبادل الآراء والصور ومقاطع الفيديو والهدايا الإلكترونية، ويتولى بنفسه أرشفة وتأريخ الكثير من المناسبات الشخصية. ثم قدمت أجواء الربيع العربي للموقع دفعة أكبر للأمام ليصبح البديل الرئيس للمدونات ويتحول إلى وسيلة إعلامية كبرى لترويج الأفكار والسياسات، إلى جانب نشاطه الواسع في الإعلانات التجارية.

facebook

وفي مفارقة تاريخية تؤكد طغيان مظاهر العولمة، لم يعد الفيسبوك مجرد شركة تجارية يقودها مستثمرون وتحمل علامة تجارية، بل بات من الشائع حول العالم أن يؤسس كل شخص أو شخصية مشهورة أو مؤسسة أو منظمة صفحةً خاصة (شخصية أو اعتبارية) على الفيسبوك لتقديم الأفكار أو تسويق الخدمات والمنتجات أو الترويج للمشاريع السياسية والفكرية، ويسود بالتدريج انطباع عالمي يعطي هذه الصفحات المزيد من المصداقية لتصبح مثابة هوية افتراضية لأصحابها، حتى أنها بدأت بالتمتع بالاعتراف القانوني مع إقدام



بدأت ظاهرة التدوين في الولايات المتحدة عام 1994 مع موقع الصحفي الأميركي جستن هال Justin Hall الذي كان أقرب ما يكون إلى المدونات المعروفة اليوم، لكن مصطلح المدونة Blog لم يظهر إلا سنة 1997 بعد اشتقاقها من كلمتي Web و Log أي (سجل الشبكة).

جستن هال

بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 وإعلان "الحرب على الإرهاب"؛ انتقلت ظاهرة التدوين إلى مرحلة أكثر تأثيراً، فبدأ السياسيون والزعماء بتأسيس مدوناتهم الخاصة لنشر آرائهم والتواصل مع الناس، كما أسست وسائل الإعلام الكبرى مدوناتها الخاصة للتواصل السلس مع قرائها. ومع بدء الحرب الأمريكية-البريطانية على العراق عام 2003 أصبحت بعض المدونات المشهورة مصدراً مهماً للمعلومات، وخصوصاً تلك التي تقدم صوراً ووثائق من موقع الحدث كالتي يديرها جنود ومراسلون أمريكيون، فهي تحظى بمصداقية أكبر من الإعلام التقليدي الموجه، وقد حورب بعضها من قبل وزارة الدفاع الأميركية لخطورة محتواها.

برزت أهمية التدوين أيضاً في الكوارث الطبيعية، مثل موجة "تسونامي" التي أصابت شرق آسيا سنة 2004 أو إعصار "كاترينا" الذي ضرب الولايات المتحدة عام 2005، حيث سبق المدونون إلى نشر الصور ومقاطع الفيديو يومياً من مواقع حساسة حتى بدأت وسائل الإعلام الكبرى بالنقل عنهم.



BBC Internet Blog

< PREVIOUS | MAIN | NEXT >



Linux Figures

Ashley Highfield | 2 Nov 07, 04:03 PM

I have received and seen on the net a lot of comment on this point of the number of Linux users using bbc.co.uk, so I have had a good look into the validity of the figures I'd been given.

The BBC uses a range of systems to calculate user levels and the reporting





موقع بي بي سي يقدم مدونات إخبارية عدة

المحاكم على التعامل مع بعض ما يرد في الصفحات الشخصية على أنها قرائن وأدلة يمكن بها إدانة الأشخاص أو تبرئتهم.

وتحاول شركة غوغل العملاقة منافسة فيسبوك عبر خدمتها "غوغل بلس"، التي تقدم الخدمات نفسها تقريبا مع بعض الاختلافات والمزايا. أما موقع تويتر فاتخذ لنفسه مجاله الخاص الذي لا ينازعه عليه أحد، حيث يتخصص بالتدوينات القصيرة التي لا يتجاوز طولها 140 حرفا، ويطلق عليها اسم تغريدات لقصرها وسرعة وصولها.

وكان تويتر قد ظهر في أوائل عام 2006 ولقي انتشارا واسعا وبسرعة مفاجئة، ويعدّ اليوم من وسائل الإعلام الرئيسة في بعض الدول ولا سيما في أوساط الشباب، فكان له دور كبير في إشعال الاحتجاجات الشبابية في إيران عام 2008 مفتتحا ظاهرة الثورات الإلكترونية، وما زالت شعبيته في تصاعد مستمر بين شباب الدول التي تشهد حراكا ثقافيا وسياسيا وبنسبة أكبر من الدول الصناعية، ففي عام 2013 تصدرت السعودية دول العالم من حيث نسبة مستخدمي تويتر النشطين مقارنة بحجم مستخدمي الإنترنت حيث بلغت 41%، حسب إحصاءات "بي إنتليجانس" في موقع "بزنس إنسايدر"، وارتفعت هذه النسبة إلى 51% في العام التالي وفقا لدراسة مجموعة "غلوبال وب إندكس"، بينما جاءت الإمارات في المرتبة الثالثة بنسبة 34%.

وقبل انقلاب الموازين الإعلامية في خضم ثورات الربيع العربي، كان لنجاح موقع "يوتيوب" دور كبير في تعديل وجهة الإعلام التقليدي، فإلى جانب دوره الترفيهي أتاح "يوتيوب" للناشطين الحقوقيين إطلاق ظاهرة التدوين المرئي للتعبير عن آرائهم عبر التحدث المباشر أمام الكاميرا بدلاً من كتابة المقالات والخواطر، كما استثمر الموقع قوة الصورة جيداً في كشف الحقائق بشأن انتهاكات حقوق الإنسان وجرائم الحروب.

من جهة أخرى، يؤكد النقاد أن ثمة سياسة انتقائية تتخذها إدارة الموقع -الذي تملكه غوغل- في حذف بعض المقاطع التي يرفعها ناشطون سياسيون، لا سيما تلك التي تعود إلى الجماعات الإسلامية، ولا بد للمصالح السياسية أن تلعب دورها في كافة مواقع التواصل الاجتماعي التي تتمتع بنفوذ عالمي منقطع النظير، وتعود ملكية معظمها إلى اليهود.

ظاهرة التسريبات

أعيد تشكيل ظاهرة التدوين والتغريد على هيئة مواقع عملاقة لتجاوز قيود النشر والملكية الفكرية والحسابات السياسية والعسكرية، فكانت البداية مع موقع "نابســـتر" الذي أسسه "شون

بدأت الانطلاقة الفعلية لموقع فيسبوك عام 2004 على يد الطالب اليهودي في جامعة هارفارد الأمريكية مارك زوكربرغ مع اثنين من زملائه، وكان هدفه في البداية تأسيس شبكة للتواصل بين طلاب الجامعة ثم توسع ليشمل جامعات أخرى وصولا إلى الانفتاح على العالم كله، وقد لعب المستثمر اليهودي بيتر ثيل دورا رئيسا في إنجاح الموقع ورفعه خلال سنوات إلى الدرجة الثانية بعد موقع غوغل على قائمة أليكسا لأكثر المواقع دخولا في عالم الإنترنت.

واجه فيسبوك خلافات قانونية بين مؤسسيه، وانتهى الأمر بتسوية سرية عام 2008 بلغ قدرها حسب التسريبات 65 مليون دولار، ويبدو أن الجهات المتنفذة في وادي السليكون بكاليفورنيا -حيث عمالقة التكنولوجيا- قد حسمت أمرها بدعم الموقع ومنعه من السقوط بالرغم من المنافسة والخلافات القانونية، كما احتفت هوليود بتجربة زوكربرغ في فيلم حمل اسم The Social Network عام 2010 وحصد 6 جوائز أوسكار.

ويلقى الموقع دعما واضحا من واشنطن، إذ قام الرئيس الأمريكي باراك أوباما بزيارة مقره في كاليفورنيا بتاريخ 20 أبريل 2011، كما أعلن زوكربرغ في 13 مارس 2014 أنه اتصل شخصياً بالرئيس أوباما ليبدي احتجاجه على إجراءات المراقبة التي تنتهجها الحكومة الأمريكية على وسائل الاتصال. ومن المعروف عالميا أن الموقع يستفيد من قاعدة البيانات التي تتضمن معلومات شخصية عن أكثر من مليار ونصف إنسان لأهداف تسويقية ومخابراتية.

زوكربرغ

تستفيد الأفلام السينمائية أحياناً من الصورة الصحفية الإخبارية، مثل فيلم "في وادي إيلاه" IN THE VALLEY OF ELAH (إنتاج 2007) الذي تضمّن مشاهد واقعية كثيرة من شوارع العراق.



فانتغ" عام 1999 وأغلق قضائياً بعد سنوات، ثم جاء موقع "بايرت باي" عام 2003 ولقي مشاكل مشابهة، لكن الصحفي الأسترالي الشاب "جوليان أسانغ" كان قد استوعب الدرس كما يبدو قبل أن يؤسس في يوليو/تموز 2007 موقع "ويكيليكس"، إذ ظل فريق عمل الموقع مجهولاً لعدة سنوات، كما اعتمد في تحصينه على أنظمة تشفير وحماية متقدمة لم يستطع أي نظام استخباري في العالم أن يخترقها لإيقافه.

يتيح الموقع لأي شخص تحميل ما لديه من وثائق وصور ولقطات فيديو ثم تحديد اللغة والبلد ومنشأ الوثيقة، ويتولى خبراء الموقع التحقق من استيفاء المادة لشروط النشر، ثم يُفرج عنها مهما كانت سرية أو خطيرة.

في أواخر عام 2010؛ تصدّر اسم المؤسس "أسانغ" -الذي كان متخفياً- عناوين نشرات الأخبار والصحف وخطابات السياسيين وناشطي حقوق الإنسان حول العالم أجمع، فبعد أن كانت جهوده موجهة لفضح السلطات الصينية وغيرها في آسيا والشرق الأوسط؛ نشر أكثر من مليون وثيقة سرية من مداولات الدبلوماسيين الأمريكيين حول العالم والتي تتضمن أسراراً وتقارير وتحليلات في غاية الخطورة، فاحتشد حول الموقع آلاف الناشطين والداعمين والمحامين إيماناً برسالته، كما حشدت الشركات التجارية الكبرى والسلطات الغربية قواها لإيقاف هذا الموقع قضائياً أو بوسائل القرصنة، إلى أن أعلنت السويد عن اتهامه بقضية اعتداء جنسي ينفي هو ضلوعه فيها، وأصبح بذلك مطلوبا للشرطة الدولية "إنتربول"، فلجأ أخيرا إلى سفارة الإكوادور في لندن يوم 19 يونيو/حزيران 2012 خشية أن تسلمه السويد إلى الولايات المتحدة التي يخشى أن تحكم عليه بالإعدام.



لم تنته قصة ويكيليكس باختباء "أسانغ" في سفارة الإكوادور التي يقف على أبوابها رجال الشرطة البريطانيون بانتظار خروجه للقبض عليه، بل توالى أثر "جناح الفراشة" لتهب عاصفته من حيث لم يكن في حسبان أحد، إذ نقلت بعض وثائق ويكيليكس عن دبلوماسيين أمريكيين أن نصف مجتمع المال والأعمـــال التونسي يرتبط بأسرتي

في عام 2005؛ أسس ثلاثة شباب أمريكيين موقع "يوتيوب" الذي احتل المرتبة الرابعة عالمياً بين مواقع الإنترنت خلال سنة واحدة، وذلك بمعدل دخول بلغ 20 مليون زائر في الشهر الواحد، مما دفع شركة غوغل العملاقة إلى شراء الموقع في أواخر عام 2006 بمبلغ 1,6 مليار دولار، مع أن أرباحه الشهرية من الإعلانات لم تكن تزيد عن 15 مليون دولار قبل هذا الاندماج، مما يدل على أن غوغل كانت تفكر بالاستثمار في قوة الصورة وليس في مشروع ربحي.

وبالرغم من تشدد الموقع في تطبيق قوانينه فقد عانى كثيراً من الشكاوى السياسية والقانونية وإجراءات الحجب من قبل الحكومات، لكن إقبال الناس عليه دفع القنوات الفضائية وشركات الإعلام إلى التصالح معه وتأسيس صفحاتها الخاصة على "يوتيوب" التي تعرض فيها برامجها بالمجان.

كما تسابق السياسيون والقادة إلى تأسيس صفحاتهم على "يوتيوب" للتواصل مع الناس، حتى أصبحت إحدى وسائل الدعاية السياسية خلال تنافس باراك أوباما وهيلاري كلنتون على ترشيح الحزب الديمقراطي لانتخابات الرئاسة الأمريكية عام 2008.





مؤسسو يوتيوب من اليسار إلى اليمين: تشاد هرلي، ستيف تشن، وجواد كريم.

في عام 1973، حظرت حكومـة ألمانيـا الشرقية على مواطنيها مشاهدة ما تبثه جارتها الغربية في الأماكن العامة، إلا أنهم تابعوا تلك القنوات باهتمام في منازلهم واكتشفوا الكثير من الحقائق التي أخفيت عنهم. وفي الثمانينيات بدأ عدد من المراسلين الجريئين بتصوير الاضطرابات سراً وإرسالها إلى وسائل الإعلام الأجنبية، ومنها قنوات التلفزيون في ألمانيا الغربية التي كان الشرقيون يشاهدونها.

وفي التاسع من أكتوبر 1989 اختبأ مراسلان شابان في برج أحد الكنائس وصوّرا بنجاح تظاهر حوالي سبعين ألف شخص احتجاجاً على نظام حزب الوحدة الاشتراكي الألماني، ومع أن وسائل الإعلام المحلية فبركت الخبر على أنه مجرد عربدة لخمسمئة ثمل في ساحة لايبزغ؛ فقد شاهد المواطنون في كافة المدن الألمانية حشود الآلاف من المتظاهرين في نشرات الأخبار الغربية، وكانت هذه إحدى إرهاصات الثورة التي أطاحت بجدار برلين في العام نفسه.



أسوشيتد برس

الرئيس زين العابدين بن علي وزوجته، لتكون هذه التسريبات إحدى العوامل التي ساهمت في تحريك الشباب التونسي العاطل عن العمل للاحتجاج، حيث انطلقت الشرارة في إشعال محمد البوعزيزي النار في جسده أمام مبنى البلدية التي صادرت منه عربة كان يبيع عليها الخضار، فاشتعلت نار الثورة في البلاد كلها حتى أطاحت بنظام بن علي الذي حكم البلاد بقبضة من حديد لمدة 23 سنة، وتوالى من بعدها سقوط أحجار الدومينو في المنطقة العربية، حتى بدأت دول أخرى في آسيا وأوربا الشرقية باتخاذ إجراءات وقائية تحسباً لثورات شعبية مماثلة.



ستبقى صورة محمد البوعزيزي من أعظم الأمثلة على قوة الصورة في تحريك الشعوب وتغيير مجرى التاريخ

صحافة الهاتف الجوال Mobile Journalism

قد يبدو هذا المصطلح طريفا، غير أنه أصبح متداولاً بالفعل منذ عام 2005 ويُرمز له اختصاراً MoJo، حيث تعاونت وكالة رويترز الشهيرة مع شركة نوكيا الفنلندية لإنتاج هواتف محمولة تتضمن كاميرات خاصة بالصحفيين العاملين على الإنترنت، وذلك قبل أن تدخل الهواتف الذكية حياة الناس وتضع بصمتها على ممارساتهم وسلوكهم اليومي.

كان للمنافسة الكبيرة بين شركتي آبل وسامسونغ على سوق الهواتف الذكية دور فعال في تطوير مفاهيم وتقنيات هذا النوع من الصحافة، حيث أصبحت تلك الهواتف بمثابة كاميرات فيديو احترافية سهلة الحمل والاستخدام.

ومع ظهور عدد كبير من التطبيقات (البرامج) والتجهيزات (الإكسسوارات) أصبح بإمكان الصحفي أن يمتلك تجهيزات احترافية بنحو عُشر القيمة المعتادة، فضلا عن خفة الوزن وسهولة الاستخدام، حتى باتت التجهيزات الاحترافية مهددة بالانقراض!

تضم بعض المؤسسات الإعلامية الكبرى في الغرب اليوم أقساما خاصة بهذا النمط الجديد من الإعلام، حيث يتدرب المراسلون على إنتاج تقارير تلفزيونية كاملة باستخدام الهاتف الذكي، بدءاً من التصوير وانتهاء بالمونتاج، ولا شك في أن هذا التقدم التقني يلعب دورا متناميا في تغطية الحروب والأزمات.

في منتصف عام 2013، قررت صحيفة "شيكاغو صن" تسريح فريق مصوريها من العمل، وقدّمت لصحفييها هواتف ذكية من نوع "آيفون" ليقوموا بالتقاط الصور بأنفسهم وتوفير تكاليف التصوير على الصحيفة، وذلك بعد أن نشرت صحيفة "نيويورك تايمز" صورة احترافية لأحد الرياضيين على غلافها معلنة أنه تم التقاطها باستخدام هاتف "آيفون".

وقد أحدث قرار التسريح ضجة في عالم الصحافة، لا سيما وأن بعض المصورين الذين تم الاستغناء عنهم كانوا يتمتعون بخبرة عالية ولديهم جوائز عالمية.



The New York Times

OSHA Emphasizes Safety, Long-Term Health Risks Fester

SHORT OF MONEY, EGYPT SEES CRISIS ON FUEL AND FOOD

الصورة التي نشرت على غلاف نيويورك تايمز وأذهلت المصورين بجودتها العالية

كانت القنوات التلفزيونية الإخبارية تتحرج من عرض مشاهد الفيديو التي تلتقطها كاميرات الجوال بسبب رداءتها وندرة احتراف من يلتقطها، باستثناء حالات نادرة لمشاهد مهمة لم يتم توثيقها إلا على يد أحد المارة أو الشهود.

لكن الربيع العربي أجبر الكثير من القنوات على إعادة النظر في سياستها، وكان لقناة الجزيرة دور رائد في كسر تلك القاعدة واعتماد ضوابط خاصة لقبول ما يبثه الناشطون الثوريون من مشاهد حصرية للمظاهرات والانتهاكات، وسرعان ما توسعت قنوات أخرى حول العالم في اعتماد لقطات الجوال كمصدر مقبول بصريا وإعلاميا لمادتها الإخبارية، وانتشرت ثقافة تدريب الناشطين على رفع مستوى كفاءتهم لالتقاط صور ومشاهد تنافس العمل الاحترافي.

الكاريكاتير

يرى بعض الباحثين أن فن الكاريكاتير وُلد مع الرسوم الأولى على الصخور وجدران الكهوف، فمع أن الغاية من رسمها ما زالت مجهولة؛ إلا أن بعضها يحمل سمات الرسم الساخر القائم على المبالغة، وذلك بتشويه الأشكال البشرية وتضخيم بعض أعضائها. أما الظهور الحقيقي لهذا الفن فبدأ على يد قدماء المصريين، إذ ما زالت رسومهم الساخرة على قطع الفخار والجدران وأوراق البردي شاهدة على حس النكتة لدى رساميهم، فنرى في بعضها أسداً يلعب "الضامة" مع ظبي، وفي رسوم أخرى تخدم القطط فئراناً في هيئة الأشراف، وكأنها إشارة ساخرة إلى الهزال الذي أصاب الدولة في عهد الملوك الرعامسة.

وفي اليونان القديمة؛ اشتهر الرسام "بوستن" الذي كتب أرسطو عما لقيه من عقاب جراء إصراره على السخرية من الناس برسومه الكاريكاتورية، ولعل هذا الفنان البائس الذي لقي حتفه تحت التعذيب قد استلهم فنه مما تركه آخرون من رسوم تسخر حتى من الآلهة، إذ صورها بعضهم في أوضاع سكر ولهو، وجعل لها آخرون آذاناً حادة وملامح مضحكة ورؤوساً خالية من الشعر.

في بداية عصر النهضة، بدأت بوادر السخرية بالظهور على يد "ليوناردو دافنشي" عندما تجاوز المقاييس التشريحية المعروفة لرسم الوجوه، فوضع في بعض مخططاته الأولية للوحة "العشاء السري" الشهيرة رسوماً قبيحة لشخصية يهوذا والعديد من الشخصيات الأخرى، كما انتقلت عادة التشويه هذه إلى رسامين آخرين مثل "بوش" و"دورير" و"أوستادي".

رسوم كاريكاتورية بريشة دافنشي

وفي القرن السابع عشر أصبحت السخرية والمبالغة أمراً شائعاً ومقبولاً في اللوحات الفنية على يد "هوغارت" و"غويا"، كما أضاف "غويا" بعض التعليقات الساخرة كالتي نجدها في الصحافة المعاصرة، وسرعان ما أصبحت المنشورات الكاريكاتورية إحدى أهم وسائل الحرب النفسية بين البروتستانت والكاثوليك، وخصوصاً تلك التي بالغت في بذاءتها للسخرية من البابا نفسه.

وفي أواخر القرن الثامن عشر، جعل الفنانون الإنجليز من الكاريكاتير فناً شعبياً بعرض رسومهم الساخرة على واجهات مخصصة في العديد من شوارع لندن، وكانت أعمالهم تسخر من كافة مناحي الحياة السياسية والاجتماعية، ثم انتعش هذا الفن مع انتشار الصحافة الورقية إلى أن تخصصت بعض الصحف بفن الكاريكاتير تحت مسمى الصحافة الساخرة، وكان أولها صحيفة "الكاريكاتير" التي انطلقت في فرنسا عام 1830.



كاريكاتير يعود إلى عام 1805 يسخر من إمبراطور فرنسا نابليون بونابرت ورئيس وزراء بريطانيا وليام بت في محاولتهما اقتسام العالم

تكتسب الرسوم الكاريكاتورية قوتها من الرمزية، فهي تقدم للرسام هامشاً إضافياً من حرية التعبير والنقد، كما تدفع المتلقي إلى التأمل لترسخ في ذاكرته ما تحمله من رسائل، وقد يقوم بعضها على السخرية اللاذعة التي تصل حد التحقير، بينما يميل البعض الآخر إلى الكوميديا السوداء عبر ترميز الواقع المؤلم، ويعد الرسام الفلسطيني ناجي العلي رائد هذا الاتجاه في الوسط العربي.

أثبتت رسوم ناجي العلي قوة الصورة الكاريكاتورية في مواجهة الاحتلال والدكتاتورية، فقد ظل ملاحَقاً من قبل الصهاينة لسنوات طويلة قبل أن يُقتل في أحد شوارع لندن عام 1987 على يد الموساد، وما زالت شخصية حنظلة تمثل رمزاً وأيقونة للمقاومة حول العالم.

قرر العلي إدارة ظهر حنظلة -ذلك الطفل الفلسطيني الشريد- احتجاجاً على خذلان العرب بعد حرب أكتوبر 1973، وجعل يديه معقودتين من الخلف ليعلن اعتراضه على مؤامرات التطبيع، وكان يصفه بقوله: "ولد حنظلة في العاشرة في عمره وسيظل دائما في العاشرة من عمره، ففي تلك السن غادر فلسطين وحين يعود حنظلة إلى فلسطين سيكون بعد في العاشرة ثم يبدأ في الكبر، فقوانين الطبيعة لا تنطبق عليه لأنه استثناء، كما هو فقدان الوطن استثناء".

في نهاية سبتمبر من عام 2005؛ نشرت صحيفة "يولاندس بوستن" الدانمركية اليمينية اثني عشر رسماً كاريكاتيرياً يسخر من النبي محمد صلى الله عليه وسلم في سياق اعتراضها على الصعوبة التي يواجهها كل من يريد أن يرسم صورة لنبي الإسلام، وخلال أقل من أسبوعين أعادت صحف نرويجية وألمانية وفرنسية متطرفة نشر هذه الرسوم، فتعالت أصوات التنديد من الجاليات الإسلامية الأوروبية لتصل إلى أطراف العالم الإسلامي، لكن المطالبة بالاعتذار لم تسفر سوى عن المزيد من إعادة النشر والتعنت.

وسرعان ما وقعت حكومة الدانمرك في أكبر مأزق دبلوماسي في تاريخها المعاصر، حيث استدعت كل من السعودية وليبيا وسورية وإيران سفراءها من كوبنهاغن، وأحرق المتظاهرون سفارات ومصالح الدانمرك والنرويج في دمشق وبنغازي وبيروت، وقاطع التجار والمستهلكون المسلمون واردات البلدين مما هدد بفقدان عشرات آلاف العمال وظائفهم.

يقال إن إقدام الصحيفة على هذا الفعل جاء بعد أيام من مطالبة أئمة المساجد رئيسَ الوزراء الدانمركي بمنع وسائل الإعلام من الإساءة للإسلام للحد من التطرف، كما سارع اليمينيون في النرويج لنشر الرسوم عقاباً لرئيسة الحزب الاشتراكي النرويجي على مطالبتها بمقاطعة بضائع "إسرائيل"، وربما نجح المتطرفون اليمينيون في توسيع الهوة بين الشرق والغرب بذريعة تقديس حرية التعبير، لكن قوة الصورة الكاريكاتيرية خرجت عن سيطرتهم لتسفر عن تضاعف ظاهرة تعلق المسلمين بهويتهم، وعلى نحو لم يكن ليخطر على بال الرسامين الذين أقر بعضهم بأنه قد غُرر بهم.



أحد الرسوم المسيئة التي نشرتها الصحيفة، ومن الملفت أن شعار الصحيفة يتضمن نجمة سداسية.

تستخدم الجيوش الحديثة قوة الصورة الكاريكاتورية في الحرب النفسية التي تشنها على الشعوب قبل الغزو، ويقال إن الطائرات الأمريكية ألقت فوق الأراضي العراقية آلاف الرسوم الكاريكاتورية لهز ثقة الشعب بالسلطة ولحث الجنود على الاستسلام.

بعد أن اجتاحت الجيوش النازية أوربا في بدايات الحرب العالمية الثانية؛ دب الرعب في قلوب البريطانيين وكادوا أن يخسروا الحرب من المعركة الأولى، فنشر الرسام الإنجليزي "ديفيد لو" صورة لجندي بريطاني يقف على جزيرة وينادي "أنا بخير عندما أكون وحيداً"، وكان لهذه الصورة قوة عجيبة في تماسك الشعب قبل وصول العدو.



الصورة الإعلامية التلفزيونية

كانت البداية مع "الجريدة السينمائية" التي تصنعها الدوائر الحكومية وتعرضها في دور السينما للجمهور قبل انتشار التلفزيون في منازلهم، حيث اعتادت الطبقة المثقفة في أوربا وأمريكا على ارتياد دور العرض لمشاهدة شريط إخباري ملخص يوثق أحداث الأسبوع بالصوت والصورة.

ومع ظهور التلفزيون في خمسينيات القرن العشرين؛ دخل تقليد متابعة نشرة الأخبار المسائية في صميم الحياة اليومية لكافة شرائح المجتمع الأمريكي، وكانت البداية مع تقرير "هنتلي برنكلي" اليومي على قناة NBC بدءًا من عام 1956، ثم دخلت قناة CBS المنافسة مع مذيعها الشهير "والتر كرونكايت"، وتبعتها كل من ABC وPBS.

سرعان ما بنى الناس علاقة ثقة عميقة مع مقدمي نشرات الأخبار، إذ كان حضور الصورة المتحركة في منازلهم أشبه بتحقق معجزة التخاطب مع كائنات غيبية مقدسة، ولم تكتسب الأحداث المهمة لحظاتها التاريخية في وجدان الناس إلا من خلال التجمهر أمام الاختراع العجائبي (التلفزيون) لمعايشتها، مثل هبوط الإنسان على سطح القمر وتوقيع اتفاقية كامب ديفيد بين بيغن والسادات ونقل أولى مباريات كرة القدم.

ويُنسب إلى مذيع قناة CBS "والتر كرونكايت" الفضل في تأسيس هذه العلاقة الوثيقة، ليس فقط من خلال مصداقية نقله للخبر؛ بل واهتمامه بالتواصل البصري بين ناقل الخبر ومتلقيه، ففي مطلع السبعينيات بدأ بتقديم نشرة الأخبار كل مساء بلقطة مقربة على وجهه الوقور ومثبتاً عينيه على الكاميرا التي يُعرض نص الخبر أمام عدستها باستخدام جهاز Auto-Q، فضاعف بذلك من ثقة المشاهد الذي يقرر لاشعوريًا بأن شخصاً مهذباً يألف إطلالته كل يوم وينظر في عينيه أثناء الحديث لا يمكن أن يكون كاذبًا.



تطور هذا المفهوم فيما بعد بتوظيف عناصر جمالية أخرى لاكتساب ثقة المشاهد، فأصبحت نشرات الأخبار تُقدم على خلفية غرفة الأخبار التي تعج بشاشات العرض وحركة الصحفيين، كي يشعر المشاهد بأن فريقاً احترافياً بذل الكثير من الجهد لينقل إليه ما تقرؤه المذيعة الحسناء أو المذيع الوقور. لكن هذا الأسلوب تم تطويره لاحقاً بحيث استُبدلت غرفة الأخبار في الخلفية بشاشة عملاقة تعرض صوراً ولقطات متحركة تثري الخبر أثناء تقديمه.

مع بداية تسعينيات القرن العشرين دخلت الصورة التلفزيونية عصراً جديداً عندما احتكرت قناة "سي إن إن" الأمريكية -غير الحكومية- التغطية المصورة والحية لحرب الخليج الثانية، فتمكن الناس للمرة الأولى من متابعة ما يجري وراء المحيطات مباشرة وعلى مدار الساعة، حتى أطلق البعض على هذه الحرب اسم "حرب السي إن إن"!

ولم ينقضِ عقد التسعينيات حتى دخل أباطرة الإعلام حلبة المنافسة مع "سي إن إن" وتضاعفت حصة الصحافة التلفزيونية بسرعة قياسية، فخلال عامين فقط (ما بين 1996 و1998) زاد عدد البرامج الإخبارية الأسبوعية في الولايات المتحدة من اثنين إلى عشرة، وحرصت الدول الكبرى على نيل حصتها من الفضاء الإخباري بأسرع ما يمكن وعَولَمت قنواتها مثل BBC وSky News وCanal 24 و TVE وEuronews، كما دخل الإعلام العربي المنافسة بقـوة مع قناة الجزيرة عام 1996 التي سرعان ما رسخت مكانتها لتصبح أقوى علامة تجارية إعلامية في العالم بعد تغطيتها للحرب على أفغانستان عام 2001.



تلعب السرعة في نقل الصور والمعلومات دوراً كبيراً في حياتنا، فقبل قرنين من الزمن صنع المصرفي اليهودي ناثان ماير روتشيلد شبكة خاصة به لتبادل الأخبار عن طريق الحمام الزاجل، وعندما علم مبكرا بقرب هزيمة "نابليون" في معركة "واترلو" أوعز إلى مندوبيه بنشر أخبار مناقضة في إنجلترا ليعم الذعر في السوق المالية بلندن ويهبط سعر العملة، ثم أبحر روتشيلد بنفسه إلى إنجلترا عبر قارب صغير واشترى مع مندوبيه كل ما أمكن من صكوك وأسهم، وأعاد بيعها بسعر مرتفع بعد وصول خبر انتصار الإنجليز ليجني بذلك ثروة طائلة.

أما اليوم، فيحصل مراسلو القنوات الإخبارية على مكافآت مغرية عندما ينجحون في تحقيق سبق صحفي وينقلون الأنباء العاجلة قبل وصول كاميرات القنوات المنافسة، وقد حقق هذا التنافس الوصول إلى سرعة قياسية في نقل الخبر بما يشجع مراكز صنع القرار نفسها على اعتماد تغطيات القنوات الإخبارية من أرض الحدث.

التقارير التلفزيونية

في عصر الصورة؛ يزداد اعتماد الصحافة المتلفزة على ما يراه المشاهد أكثر مما يسمعه، فالمراسل الناجح هو الذي يزود المُشاهد بمعلومات واقعية وكافية من خلال الصورة أولاً، ويساعده على تلقي هذه المعلومات بثقة تامة واستخراج أهدافها ومعانيها بنفسه دون توجيه أو تلقين، لذا يتطلب إنجاز التقارير المتلفزة إتقان فن خاص يختلف عن كتابة التقارير الصحفية المقروءة أو المسموعة، ففن

"الكتابة للصورة" يعتمد على احتراف تقنيات فنية ومهارات لغوية والتمتع بحس صحفي خاص.

يبدأ المراسل بوضع خطة هيكلية مسبقة لتصوير الأحداث والمقابلات والاستطلاع الميداني، ويؤجل كتابة تقريره إلى ما بعد التصوير ليتمكن من التعليق على ما بحوزته من لقطات، ويستخدم المراسل خلال التصوير بعض تقنيات الإخراج التلفزيوني المستخدمة في الدراما، فمن خلال تحكمه بموقع الكاميرا وزاوية محورها وحجم اللقطة وطولها وكمية الإضاءة؛ يمكنه إيصال العديد من المعلومات دون تعليق.

كما يتوقف إيقاع التقرير وحركة الكاميرا على الموضوع، فالموضوعات الإنسانية أبطأ إيقاعاً وأقل حركة، أما الحروب والمظاهرات فتتطلب حركة سريعة، وسيأتي تفصيل هذه التقنيات في فصل "الصورة السينمائية والتلفزيونية"، غير أن المراسل التلفزيوني يزيد عليها أيضاً استخدام اللقطات التداخلية Inserts سواء خلال المقابلات أو أثناء التعليق على الأحداث، وهي لقطات تضيف بعض المعلومات أو تزيد في توضيح النص أو تنطوي على رسالة مبطنة يتعمد المراسل نقلها دون إفصاح، مثل استخدام لقطة سريعة من بضع ثوان لرجال الشرطة وهم يضربون المتظاهرين لعرضها خلال مقابلة مع شخص مسؤول يزعم أن السلطات تتعامل مع المدنيين بأسلوب حضاري.

ينقسم التقرير التلفزيوني إلى نوعين رئيسين: التقرير الميداني والتقرير الإخباري، ويعد التقرير التليفزيوني الميداني عملاً أكثر احترافاً وتعقيداً، فهو أقرب إلى الفيلم الوثائقي ويحتاج إلى مهارة وخبرة عالية، وقد يتطلب تنفيذه أحياناً بعض المخاطرة. وأهم الفروق بين النوعين هي:

1. في التقرير التليفزيوني الميداني يكون المراسل هو المسؤول عن المادة المعلوماتية والفيلمية، فما يقدمه في التقرير ليس استطلاعاً يؤكد الخبر ليعرض في نشرة الأخبار كما في التقرير التليفزيوني الإخباري.
2. يتطلب التقرير التليفزيوني الميداني ظهور المراسل في التقرير بنفسه مما يستلزم إتقانه لمهارة الظهور والحديث أمام الكاميرا، أما في التقرير التليفزيوني الإخباري فظهور المراسل ليس ضرورياً.

الصورة التلفزيونية والدعاية (البروباغاندا)

لاحظ أرسطو قديماً أن العوام يُبهرون بالمظهر الخارجي للخطباء المفوهين أكثر مما تعنيهم كلماتهم، لذا حرص القادة عبر التاريخ على الاحتفاظ بهيبتهم في عيون الناس بتقليص فرص الاحتكاك بهم، والتحكم بالصورة التي يخرجون فيها للعامة في حالات محدودة.

يقول هربرت تشيلر أستاذ الإعلام والاتصال بجامعة كاليفورنيا ومؤلف كتاب "المتلاعبون بالعقول": تمثلت العبقرية المرعبة للنخبة السياسية الأميركية في قدرتها على إقناع الشعب بالتصويت ضد أكثر مصالحه أهمية دون حاجة إلى القمع والاضطهاد، فيقوم مديرو أجهزة الإعلام في أميركا بوضع أسس عملية تداول الصور والمعلومات ويشرفون على معالجتها وتنقيحها وإحكام السيطرة عليها، تلك الصور والمعلومات تحدد معتقدات الناس ومواقفهم، بل وتحدد في النهاية سلوكهم.

روجر آيلز هو العقل المدبر للحملات الانتخابية الناجحة لثلاثة رؤساء جمهوريين في الولايات المتحدة، هم ريتشارد نيكسون ورونالد ريغان وجورج بوش الأب.

وقد أدى نجاحه هذا إلى اعتماد روبرت مردوخ عليه في تأسيس ورئاسة قناة فوكس للأخبار عام 1996، لتصبح خلال فترة قصيرة الصوت الأقوى لليمين الأميركي.

ويُعد آيلز في نظر خصومه رمزا للبروباغاندا اليمينية في الغرب، وينسبون إليه قوله "إن الحقيقة هي ما يصدقه الناس".

أكد الباحث "ملين" أن الرأي العام يتأثر سلباً أو إيجاباً خلال الحملات الانتخابية بنجاح وكفاءة الصور التي يتم التقاطها للمرشحين لمنصب الرئاسة الأمريكية، ووفقاً لدراسة أخرى أجريت في كندا عام 1988؛ يمنح الناخبون أصواتهم للمرشحين الذين يتصفون بالوسامة أكثر من غيرهم بما يعادل الضعفين ونصف الضعف، علماً بأن حوالي 73% من الناخبين لا يعترفون بأثر المظهر الخارجي للمرشح على أصواتهم لأنهم لا يشعرون بذلك!

"البروباغاندا" هي كلمة لاتينية تعود إلى القس غريغوري الخامس عشر الذي أسس في منتصف القرن السابع عشر لجنة دولية لنشر العقيدة الكاثوليكية في العالم تحت اسم "الدعاية الجماعية المقدسة" Sacred Congregational Propaganda، ثم أصبحت هذه الكلمة تستخدم للدلالة على أي نشاط يسعى للتأثير على الرأي العام من خلال الخطابة والأدب والفن أو أي وسيلة أخرى.

ومع شيوع النظام الديمقراطي القائم على الانتخابات، تزايد اهتمام السياسيين بصورتهم في عيون الناخبين، ويقدر بعض الخبراء أن فوز "وارِن هاردنج" في حملة عام 1920 للرئاسة الأمريكية يعود بالأساس إلى مظهره الرئاسي أكثر من إمكاناته.

وبانتقال مركز الثقل في الحملات الانتخابية إلى الصورة التلفزيونية؛ تضاعف اهتمام المرشحين بمظهرهم الشخصي وبدؤوا باللجوء إلى وكالات متخصصة في صناعة صور المشاهير، حيث يتولى الخبراء بسيكولوجية الجماهير وفنون الاتصال الاهتمام بأدق التفاصيل؛ بما يشمل تدريب المرشح على فنون الإلقاء ومبادئ الإتيكيت والبروتوكول ووصولاً إلى الماكياج والملابس.

وكان السيناتور الشاب جون كينيدي هو أول من أدرك قوة الصورة التلفزيونية في الدعاية السياسية، فاستغلها ببراعة في أول مناظرة تلفزيونية بين مرشحي الرئاسة الأمريكية عام 1960، بينما رفض نائب الرئيس المخضرم ريتشارد نيكسون استخدام الماكياج والتدرب على مهارات الحوار والخطابة معتمداً على خبرته السياسية الطويلة، فخسر المناظرة والانتخابات معاً.

قاطع نيكسون المناظرات التلفزيونية في حملتين رئاسيتين تاليتين، فتمكن من النجاح فيهما بمواقفه السياسية ضد الشيوعية دون أن يورط نفسه في عالم الصورة الذي لا يتقنه، غير أنه فشل فشلاً ذريعاً بعد فضيحة "ووترغيت" مع تخلي "الأغلبية الصامتة" عنه نتيجة إصراره على تصعيد العنف في فيتنام.



وهكذا اكتشف السياسيون من بعده أن من يملك الصورة التلفزيونية هو الذي يحكم، بل لم يعد الكثيرون يكتفون بالدعاية الإيجابية التي توفرها لهم الصورة، فأخذوا يبثون الرسائل السلبية أيضاً لتشويه صورة الخصم، وقد برع روجر آيلز في هذا الأسلوب الدعائي خلال إدارته لحملة رونالد ريغان عام 1984، ثم وسع نطاق رسائله المدمرة عندما تولى مهمة الدعاية لجورج بوش الأب، فربط بين منافسه "دوكاكيس" وبين كل ما يثير الذعر لدى الناخبين، إذ قدمه في إعلاناته

.

منذ ظهور أسطورة جاكلين كينيدي عام 1960 في الستينيات بأناقتها المحببة؛ أصبحت صورة السيدة الأولى جزءًا مكملاً لصورة المرشح للانتخابات الأمريكية، لذا يُنسب بعض الفضل في نجاح أوباما إلى زوجته ميشيل، وخصوصاً بعد أن كشف الخبير في الأزياء "أندريه ليون" عن وجه الشبه بين ميشيل وجاكلين، مما دفع مجلات التسلية وبرامج الترفيه الأمريكية إلى متابعة كل المستجدات على صعيد المظهر الخارجي للرئيس وزوجته، مستعينة بتحليلات خبراء الأزياء والماكياج -بعد كل ظهور لأحدهما- لتنشرها بين أخبار النجوم والمشاهير.

في منتصف أكتوبر من عام 2001 وقّع أكثر من 250 باحث اتصالات وإعلام حول العالم على التماس يطالب وسائل الإعلام العالمية بإعلام أكثر تعقلاً عقب أحداث الحادي عشر من سبتمبر.



Wikimedia Commons

تطبق القنوات التلفزيونية اليوم الوسيلة نفسها التي استخدمها هتلر لصياغة فكر موحد للشعب الآري، عبر التكرار المستمر للخطابات السياسية والعروض العسكرية وصور العدو، حتى تنهار القوى العقلية الفاعلة أمام تدفق الصور الدعائية المتماسكة، وصولاً إلى تكوين قبول أولي لاشعوري يستبعد مع الزمن أي نزعة داخلية للتشكيك في شيطنة العدو وجدوى إبادته.

"هناك أمور لا يحتاج العوام إلى معرفتها، ولا ينبغي لهم معرفتها، فالديمقراطية لا تزدهر إلا عندما تضع الحكومات من التشريعات ما تحمي به أسرارها، وعندما تستطيع الصحافة أن تقرر متى تنشر ما تحوزه من معلومات ومتى يجب عليها أن تحجبه".

كاثارين غراهام، الناشرة والرئيسة التنفيذية لصحيفة واشنطن بوست، عام 1988.

المصورة على هيئة طفل يلعب لعبة الحرب، ثم لوث سمعته بلقطات مقرفة لتلوث ميناء بوسطن، واختتم هجومه بلقطات لمجرمين يُطلق سراحهم من السجن في إشارة إلى تساهل ولاية "دوكاكيس" الذي أدى إلى إطلاق سراح أحد القتلة ليعيد ارتكاب أفظع الجرائم.

هذه السياسة الترهيبية أعيد توظيفها بصرياً ببراعة في الحملة الدعائية الثانية لجورج بوش الابن، فإلى جانب أدائه العفوي في المناظرات وضربه على وتر المشاعر الدينية والقيم العائلية؛ تمكنت آلته الدعائية اليمينية من بث الذعر في قلوب الأمريكيين للاحتشاد خلفه في حربه على الإرهاب، بينما ظهر منافسه "جون كيري" أكثر تساهلاً، ليكتشف الشعب الأمريكي بعد تفجر الأزمة المالية تكلفة الإيمان الأعمى بدوغمائية الصورة.

وفي عام 2008؛ استغل المرشح الديمقراطي "باراك أوباما" الوعي الجديد بقيمة العقل ورغبة الأمريكيين بتغيير سياسة بلادهم الخارجية، فأعاد توجيه قوة الصورة في اتجاه التغيير العقلاني والأمل بالمستقبل، وكان حريصاً على الظهور في صورة الشاب المثقف الواثق من نفسه، والمليء بالحيوية. وهي الصفات التي لم ينجح منافسه "جون ماكين" في إقناع الناس بها طوال حملته.

وفي عام 2008؛ استغل المرشح الديمقراطي "باراك أوباما" الوعي الجديد بقيمة العقل ورغبة الأمريكيين بتغيير سياسة بلادهم الخارجية، فأعاد توجيه قوة الصورة في اتجاه التغيير العقلاني والأمل بالمستقبل، وكان حريصاً على الظهور في صورة الشاب المثقف الواثق من نفسه، والمليء بالحيوية. وهي الصفات التي لم ينجح منافسه "جون ماكين" في إقناع الناس بها طوال حملته.



ملصق دعائي لحملة أوباما صممه الفنان "شيبارد فيري"

لكن دور الصورة التلفزيونية في الدعاية لا يتوقف عند ترجيح كفة الأحزاب والمرشحين، فمنذ بدء انتشار التلفزيون السريع في الخمسينيات؛ نقلت الحكومات نقطة ارتكازها في الدعاية السياسية "البروباغاندا" من الصحافة المكتوبة إلى ساحة الصورة المتحركة، وكانت السيطرة على التوجهات العامة للإعلام التلفزيوني متطابقة تقريبا بين المعسكرين الشيوعي والرأسمالي، مع قصر الاختلاف على مستوى المجاهرة بالتحكم وأسلوب تنفيذه.

ففي حرب الخليج الثانية عام 1991؛ كان حوالي 75% من الفرنسيين يرفضون اشتراك بلادهم في الحرب ضد العراق، فشنت وسائل الإعلام حملة مبطنة تتحدث باستمرار عن الحرب النظيفة والقصيرة، كما تولت الصورة التلفزيونية مهمة شيطنة "العدو العراقي" القادم من الشرق، فارتفعت نسبة تأييد المشاركة في الحرب خلال شهور قليلة إلى حوالي 80%.

وبالرغم من هزيمة صدام حسين في هذه الحرب وتشديد الحصار على بلاده؛ دأبت آلة الدعاية السياسية في أمريكا وأوربا في السنوات العشر التالية على الربط البصري بين كل أشكال الدكتاتورية المعروفة وصورة صدام، حتى أصبح نموذجاً كاريكاتورياً للحاكم العسكري المستبد.

بعد وقوع أحداث الحادي عشر من سبتمبر؛ ومنذ الساعة الأولى للحدث، اقترنت تغطية شبكات الأخبار الأمريكية بلقطات متكررة ومستمرة لمعسكرات المقاتلين الأفغان مع صور أخرى للحرم المكي والكعبة المشرفة، واستمرت الحملة لاستغلال الغضب الشعبي وتبرير الحرب التي أطلقتها الإدارة الأمريكية ضد ما يسمى بالإرهاب، فكانت صور الانفجار والرجال الذين رموا بأنفسهم من البرجين تلاحق المواطن الأمريكي في كل مكان، وقد وصف البروفسور الأمريكي "آرون كاستلان كارجيل" هذه الحملة بقوله: "إن التغطية في شبكات الأخبار والمجلات الإخبارية تبدو كأنها تبنت هدف تحضيرنا للحرب، بدلاً من إثارة سؤال مثل: كيف وصلت الأمور إلى هذا الحد؟ لمن ستكون تلك الحروب؟". وقال "روبرت ميكشيني": "لقد فعل الإعلام كل شيء إلا ما يجب عليه فعله، وهو مد المواطن الأمريكي بالسياق الذي يمكّنه من فهم أسباب ما يحدث".

الأخبار التلفزيونية والحقيقة!

عندما آلت إمبراطورية السوفييت الشيوعية إلى الزوال في نهاية الثمانينيات لم يقبل المعسكر الرأسمالي انتهاء حربه مع العدو بهذه البساطة ودون ضجيج -كما يرى المفكر الفرنسي إيناسو رامونه- فكان لا بد من صناعة أسطورة ما للابتهاج ببشاعة ذاك العدو.

وما أن أعلن عن اكتشاف مقبرة جماعية في رومانيا خلال محاولة الشيوعيين استعادة الحكم من الثوار؛ حتى تسارعت كاميرات التلفزة العالمية إلى الموقع لتصوير ما قيل إنه مجزرة المخابرات الشيوعية ضد شباب الثورة. وحيكت على الفور سيناريوهات مُحكمة حول مرتزقة عرب إرهابيين جاؤوا لتقديم الطاعة العمياء للدكتاتور نيكولاي تشاوشيسكو الذي يختبئ في سراديبه ويدير عمليات الإرهاب في الخفاء، ووثّقت الصورة المتلفزة بالفعل إخراج بعض الجثث التي قيل إنها تزيد عن أربعة آلاف جثة، وإنها جزء صغير من عدد الضحايا الكلي الذي وصل إلى سبعين ألفاً خلال بضعة أيام، ولم يمض عام حتى اكتشف الجميع أن عدد ضحايا الثورة بما فيهم الشيوعيون لم يزد عن الألف، أما المقبرة الجماعية فلم يُعثر فيها على أكثر من مئة!


تشاوشيسكو

بهذه الخدعة الكبرى استهلت الصحافة التلفزيونية عصر الإمبراطوريات الإعلامية، ففي عام 1993 وحده شهدت أوربا 895 حالة اندماج بين شركات الإعلام والاتصالات، وأصبح أقطاب المال يتنافسون على اقتسام كعكة الإعلام الذي أتاح لمن يملك التمويل الكافي أن يتحكم في عقول وأذواق وأخلاق الناس ويؤثر في نتائج الانتخابات وسياسات الحكومات وموازين الصراعات السياسية والاقتصادية حول العالم.

تسابقت الشبكات الإخبارية على نشر مراسليها حول العالم لتغطية أكبر مساحة ممكنة من الكوكب منذ نجاح "سي إن إن" في تغطية حرب الخليج الثانية (عاصفة الصحراء). ونظراً للتنافس الشديد بات الرهان على الوصول إلى الخبر ونقله مصوراً وطازجاً -ومباشراً إن أمكن- إلى المشاهدين أكثر أهمية في بعض الأحيان من مصداقيته، فالشعار الذي يتباهى به الإعلام الناجح هو أن يكون المُشاهد أقرب إلى موقع الحدث، وليس أكثر فهماً لما يجري في الحقيقة.

وفي ظل الهوس بالصورة، يضطر الإعلاميون أحيانا إلى إغفال الكثير من الأخبار والقصص المهمة لمجرد عجزهم عن توفير صور لها، بل تلجأ بعض وسائل الإعلام أحياناً إلى إعادة تمثيل بعض الأحداث الفائتة لتصويرها، أو يدفع النظام الإعلامي -القائم على التسرع وضعف الرقابة- بعضَ الإعلاميين الطموحين إلى استغلال هذا اللهاث وراء الفرقعات الإعلامية بتلفيق قصصهم المصورة، كانتهاز المراسل الألماني "مايكل بورن" فرصة تفجير مركز سياحي في تركيا سنة 1994 ليصور تقريراً متلفزاً حول "إرهابيين أكراد" يصنعون القنبلة في إحدى المغارات. وعندما افتضح أمره تبيّن أنهم ممثلـــون من المـــهاجرين الألبان، فألّف كتاباً يعترف فيه بتلفيق العديد من التقارير الوثائقية المشابهة التي تحرّض في معظمها على التعصب، متهماً إدارات القنوات التلفزيونية بدفع الصحفيين إلى الكذب بحثاً عن الإثارة بأي ثمن، وذلك قبل أن ينال حكماً بالسجن لأربعة أعوام.

الأسلحة والإعلام!

إبان حرب الخليج في أوائل التسعينات؛ ظهر بوضوح أثر تزاوج الإعلام مع صناعة الأسلحة حيث ابتلعت شركة "وستنغهاوس" شبكة "سي بي إس" الإخبارية، وسيطرت شركة "جنرال إليكتريك" على شبكة "إن بي سي"، وكانت كلا الشركتين من أوائل مصدري قطع الغيار لأسلحة الجيش الأمريكي، لذا كان مراسلو الشبكتين يقدمون تقاريرهم خلال الحرب من داخل كابينات القيادة في الطائرات المقاتلة ليسألوا الطيارين عن شعورهم خلال القصف!



في الخامس من فبراير 1990 عرض برنامج "ميكسر" Mixer الإخباري على قناة "راي2" Rai2 الإيطالية شريطاً وثائقياً غير ملون؛ يعترف فيه أحد القضاة بتزوير نتائج استفتاء عام 1946 التي تخلت بها البلاد عن الحكم الملكي وأصبحت جمهورية، وقبل أن يضج الشارع بالخبر الذي يقض أسس الجمهورية كلها أعلن المذيع أن الفيلم لم يكن سوى خدعة صُنعت في الاستديو على يد ممثلين محترفين، وكان الهدف هو توعية المشاهدين بخطورة الصورة التلفزيونية المزيفة مهما بدت مقنعة ومتقنة.



لم يعد الأمر يقتصر على التقارير الإخبارية والوثائقية، بل تملأ القنوات الإخبارية ساعات بثها ببرامج حوارية مشابهة. وبالرغم من ديمقراطية وجودة المبدأ الذي قامت عليه البرامج الحوارية الحية إلا أنها أصبحت أيضاً عنصراً فعالاً من عناصر الآلة الإعلامية الضخمة التي تُوظف لحشد الرأي العام وتوجيهه، حتى اعتاد المرشحون للمناصب السياسية العليا في الولايات المتحدة على استثمار هذه المنابر الإعلامية المهمة خلال حملاتهم، مثل ظهور "هيلاري كلنتون" في البرامج السياسية لأهم خمس شبكات تلفزيونية أمريكية إبان حملة ترشحها لمنصب الرئاسة عام 2008.

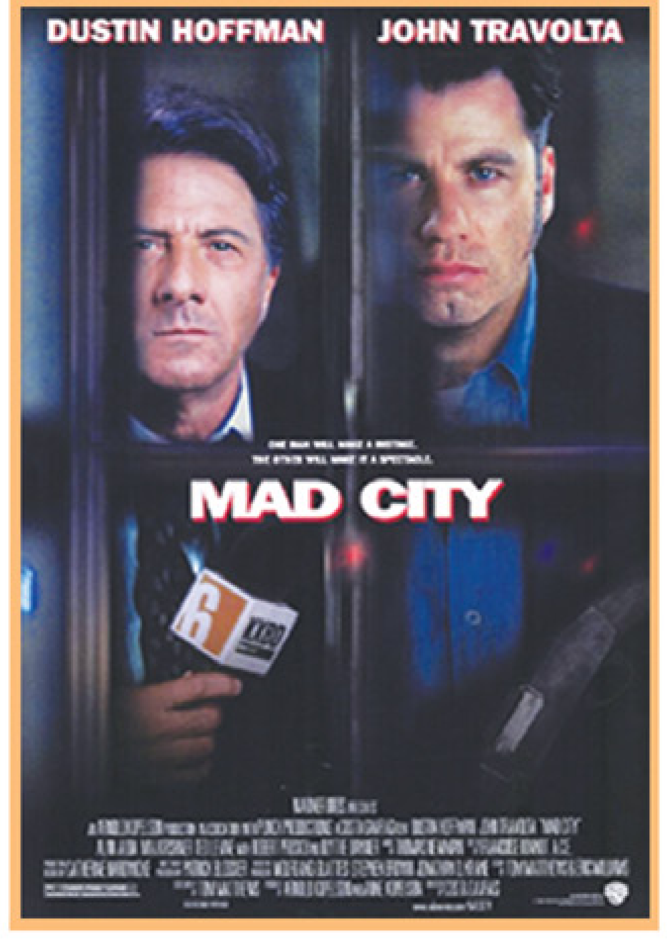
إذن فقد تواضعت الآمال التي عُلقت على السلطة الرابعة لصاحبة الجلالة (الصحافة) في مطلع القرن العشرين، لتنتهي إلى تشاؤم عميق في آخره. فبعد شهور قليلة فقط من اندلاع حرب الخليج الثانية التي دُشن بها عصر التغطية المباشرة تلفزيونياً تبين للكثير من الناس في الغرب أن الكثير مما رأوه لم يكن سوى خدعة، حتى أقدم المفكر الفرنسي المعروف "جون بودريار" في العام نفسه على وضع كتاب أسماه "حرب الخليج لم تقع"، كما نشرت في العام التالي منظمة مراسلون بلا حدود كتاباً يحمل أسماء العديد من المفكرين بعنوان "أكاذيب حرب الخليج".

ومنذ ذلك الحين تشير الاستطلاعات إلى تراجع ثقة الناس بالإعلام، فالصورة المرعبة للدكتاتور القادم من الشرق (صدام حسين) التي زرعتها الصحف والأفلام الأمريكية في عقول الشعب منذ حرب الخليج لم تبق على وتيرتها حتى بعد سقوط برجي نيويورك، ووفقاً لاستطلاعات مؤسسة غالوب الأمريكية انخفضت نسبة من يثق بوسائل الإعلام من 53% سنة 1998 إلى 43% سنة 2010.



ويبدو المراهقون أكثر تشاؤماً؛ ففي دراسة لجامعة ميريلاند الأمريكية عام 2004 لا تزيد نسبة من يثقون بالأخبار التلفزيونية ممن يبلغون الرابعة عشرة في الولايات المتحدة عن 12% في مقابل 18% فقط في

في الفيلم الهوليودي الجريء "مدينة مجنونة" Mad City يحاول حارس بسيط في أحد متاحف نيويورك استعادة وظيفته بعد أن طُرد منها؛ عبر احتجاز مجموعة من الأطفال خلال قيامهم بجولة في المتحف، ويتصادف الحدث مع وجود مراسل تلفزيوني في الموقع، فيستغل الفرصة على الفور وينقل على الهواء طلقة طائشة يصيب بها الحارس زميله الأسود، وسرعان ما تتهافت عربات النقل المباشر وتقطع جميع القنوات إرسالها لمواكبة الحدث الإرهابي الخطير، ويتحول الأمر إلى جنون جماعي مع دوران عجلة البرامج الحوارية والتقارير التي تنبش ماضي الرجل وسيل الأكاذيب التي يلفقها المراسلون الانتهازيون لإدانته واستطلاعات الرأي التي تحوله إلى مجرم مشبع بالعنصرية، بينما تدور خلف الكواليس مفاوضات ومناورات بين أقطاب الإعلام لاقتسام كعكة الإعلانات والأسهم، مما يدفع الحارس البسيط خلال ساعات إلى ارتكاب جريمة حقيقية!



تفيد إحصائيات البوليس الدولي الأوروبي بأن دول الاتحاد الأوروبي قد شهدت في عام 2006 (498) هجوماً إرهابياً مختلفاً؛ كانت حصة الإسلاميين منها مجرد هجوم واحد.

المعدل العالمي، أما إحصاءات مركز بيو الأمريكي للدراسات فتشير إلى انخفاض نسبة الأمريكيين الذين يثقون تماماً في أخبار الصحافة حول الحرب في العراق من 30% سنة 2003 إلى 7% فقط سنة 2007، أما نسبة من لا يثقون بها مطلقاً فارتفعت من 1% إلى 27%.

وربما على عكس ما يردده الكثيرون في عالمنا العربي من ثقة الشارع الغربي العمياء بما يتلقاه من وسائل الإعلام؛ فإن ثقة الشعوب في الدول غير الديمقراطية بإعلامها هي أكبر بكثير، إذ تبلغ هذه النسبة في نيجيريا 88%، وفي إندونيسيا 86%، وفي مصر (قبل ثورة يناير) 74%، بينما لا تزيد عن 47% في بريطانيا، و43% في ألمانيا، وذلك حسب استطلاع أجرته مؤسسة "غلوبسكان" البريطانية سنة 2006، ولا شك في أن هذه الثقة قد تراجعت كثيرا بعد اندلاع ثورات الربيع العربي.

ونظرا لضعف ثقة المتلقي بالإعلام الغربي، يلجأ صناع القرار وجماعات الضغط (اللوبيات) ورجال الأعمال المتنفذون إلى وسائل أخرى للتحكم في الرأي العام، إذ كانت الحكومة الأمريكية اليمينية في عهد بوش الابن بحاجة إلى صورة واقعية لكارثة بحجم تدمير أعلى برجين في نيويورك بوضح النهار، ونجحت تلك الصورة الرهيبة بالفعل في إحداث صدمة عاطفية كانت كافية لحشد الرأي العام العالمي لغزو أفغانستان عام 2001، ثم جاء بعدها دور الصورة الإخبارية الملفقة لاستعادة صورة "تشاوشيسكو" الافتراضية في سراديبه وإلصاقها بأسامة بن لادن.

ومع أن الحملة نجحت في الحصول على تأييد شعبي لضرب أفغانستان، لكن جميع الوثائق والرسوم والمزاعم التي قدمتها إدارة بوش الابن عام 2003 لم تكف لإقناع الأمريكيين بغزو العراق، حيث لم يكن من الممكن إسقاط أبراج أخرى على رؤوس أصحابها، كما فشلت المحاولات الإعلامية بإقناع الكثيرين بتحالف "فلول صدام" مع ميليشيات القاعدة في سراديب الفلوجة بعد عجز قوات التحالف عن إيجاد أي دلائل على خطورة السلاح النووي والكيميائي المفترض.

وبالرغم من وجود عوامل عديدة لنجاح التجييش الإعلامي في الحملة على أفغانستان بالقياس إلى فشلها في غزو العراق، فإننا لا نبالغ عندما نقول إن جزءاً مهماً من هذا التباين يعود إلى الفرق في توظيف قوة الصورة الكامنة في مشهد سقوط الأبراج عند ربطه بطالبان أكثر من ربطه بصدام. فالصورة تتجنب الخوض في الحقائق ووجهات النظر وتكتفي بمداعبة المشاعر واستفزاز بالغرائز، لتنفذ بقوة إلى العقل الباطن وتؤثر في السلوك والأفكار عبر آليات التنميط والتحريض.

لذا تضم الإمبراطوريات الإعلامية الغربية شركات إنتاج سينمائي وتلفزيوني تعمل جنباً إلى جنب مع غرف الأخبار، وقد صرّح "جـاك

قيـاساً إلى وسائل الإعلام والترفيه والتثقيف الأخرى؛ يعود جزء كبير من شعبية التلفزيون إلى مجانيته وسهولة استقباله، لكن ثمة ضريبة أكبر يدفعها المشاهدون، فالرأسماليون والسياسيون الذين يمولون هذا الإعلام يحصلون على عوائدهم من خلال الترويج لمنتجاتهم أو توجيه أصوات الناخبين وولاءاتهم أو حتى الإبقاء على غفلتهم وسباتهم. ويبدو أن المفكرين الليبراليين الذين نظّروا طويلاً لتحرير الإعلام من سلطة الحكومات قبل بضعة عقود؛ لم تعد لديهم الجرأة اليوم لتبرير مساوئ الإعلام البراغماتي، إذ يرى "فيليب تيلور" في كتابه "قصف العقول" أن مقولة السماح للرأي بالتطور الطبيعي دون تدخل خارجي هي وهم كبير في الدول الديمقراطية والديكتاتورية على السواء، فمن أعجب المفارقات أن تكون وسائل الإعلام التي يسيطر عليها اليمين المحافظ في أمريكا هي الأكثر بحثاً عن الإثارة والإسفاف!



فيلم "طلقات ساخنة" (Hot Shots (1991 هو نموذج لأفلام وبرامج وصحف كثيرة دأبت على شيطنة صدام حسين والسخرية منه طوال عقد التسعينيات تمهيدا لعزله ثم إعدامه.

صرّح مراسل قناة "أي بي سي" المتفرغ لقضية كلنتون-مونيكا في البيت الأبيض بأن زملاءه كانوا يُجرون لقاءات صحفية فيما بينهم عندما لا يجدون ما ينقلونه من أحداث جديدة، وكأن دور التلفزيون بات يقتصر على إشباع نهم المشاهدين لتدفق الصورة الجديدة باستمرار، فيثبت لهم بذلك فقط أن العالم ما زال بخير!



فالنتي" رئيس شركة Motion Picture Association of America بالقول: "إن واشنطن وهوليوود تحملان الجينات نفسها"، وهذا ما سنتعرض له بتفصيل أكبر في فصل قادم.

أما في العالم العربي الذي نشأت فيه أجيال عدة على ثقافة الخوف والخنوع والاستحمار، فقد كان الإنسان المقهور مضطرا لإكراه نفسه على تصديق الخطاب الرسمي الذي تقدمه وسائل الإعلام، لأنه لن يجد طريقا آخر للتخلص من معاناة الضمير وسط تناقض صارخ بين المثاليات التي يتبجح بها الطغاة وبين الواقع العاري عن كل القيم.

وعندما انطلقت بوادر الربيع العربي في مطلع عام 2011، شنت وسائل الإعلام الرسمية والخاصة حملات غير مسبوقة لتضليل الرأي العام وتشويه صورة الثوار، ففي كل دولة عربية وصلتها رياح الثورة سارع الطاغية بنفسه لإطلاق صفات التنميط والتحقير ضد مناهضيه، فانتشرت على الفور مصطلحات الجراثيم والمرتزقة والمندسين والجرذان، أما سلطات الانقلاب الذي قاده عبد الفتاح السيسي في مصر بتاريخ 3 يوليو 2013 فعادت للانتكاس إلى أسوأ مما كان الوضع عليه قبل الربيع العربي، مطلقة وصف الخرفان على مؤيدي الرئيس محمد مرسي، في إيحاء واضح للتهديد بالذبح.

وكان لا بد في كل تلك الحملات من توظيف تقنيات الصورة لتضخيم المسيرات المؤيدة للأنظمة، وترويع المشاهدين من مشاهد الشغب، وتوريط المعتقلين بقضايا إرهاب وجرائم مفجعة.

ولعل الحالة المصرية تقدم لنا مثالا نموذجيا للمقارنة بين قوة الإعلامَين التقليدي والجديد، حيث عمدت سلطات الانقلاب إلى إغلاق الفضائيات المعارضة لها منذ اليوم الأول، فضلا عن حظر الصحف المعارضة ومطاردة الصحفيين، لتبقى وسائل الإعلام الجديد الممثل الوحيد للصوت الآخر، إذ لا تحظى الفضائيات العربية التي تُبث من الخارج -وبعضها معارض للانقلابيين- بمتابعة جماهيرية واسعة.

وطالما كانت الغالبية الساحقة من المجتمع أكثر التصاقا بالتلفزيون من الإعلام الجديد، فما زالت وسائل التواصل الاجتماعي عاجزة حتى الآن عن لعب الدور الجوهري الذي كان متوقعا لها في بداية الربيع العربي، وإذا لم يتمكن أنصار الحرية في أي بلد من السيطرة على الإعلام التقليدي أو التأثير فيه فستبقى الطغمة الحاكمة أكثر قدرة على العبث بالعقول واستحمار البشر، لا سيما وأن الإعلام الجديد نفسه ليس محايدا، فالطغاة وأنصارهم يستغلونه أيضا لصالحهم ويحققون به الكثير من الأهداف.



رسم تخيلي قدمه وزير الدفاع الأمريكي دونالد رمسفيلد في لقاء تلفزيوني قبل الحرب على أفغانستان، ويشرح فيه تفاصيل أنفاق قال إن مقاتلي طالبان كانوا يستخدمونها كغرف عمليات في التخطيط لعملياتهم "الإرهابية"، وقد ثبت لاحقا عدم وجود أي نفق من هذا النوع.



«تدّعي وسائل الإعلام الفرنسية أنها سلطة مضادة لكن الصحافة المكتوبة والمرئية والمسموعة تخضع اليوم لهيمنة صحافة المديح والتجمعات الصناعية والمالية وعقلية السوق وشبكات التواطؤ».

من كتاب "كلاب الحراسة الجدد" للكاتب الفرنسي "سيرج حليمي" (1997).

تعـد تجربـة الملياردير الأسترالي-الأمريكي "روبرت مردوخ" من أهم الأمثلة على قوة الصورة وتأثيرها العالمي، فقد بدأ حياته المهنية بشراء الصحف الأسترالية ضعيفة المستوى وتحويلها إلى مشاريع رابحة تجارياً، ثم انطلق عالمياً في عام 1968 عندما اشترى صحيفة "نيوز أوف ذا وورلد" البريطانية، وفي عام 1973 دخل الولايات المتحدة عبر صحيفة "أنطونيو إكسبرس" وأسس من خلال تحالفاته السياسية مجموعته الإعلامية العملاقة "نيوز كورب" التي تضم 175 مؤسسة إعلامية حول العالم، بما فيها قنوات "فوكس نيوز" وشركة "فوكس القرن العشرون" للإنتاج السينمائي وعشرات الصحف والمجلات والقنوات ومواقع الإنترنت.

تصنفه بعض الاستطلاعات على رأس قائمة أكثر الرجال نفوذاً في العالم، فهو أكثر قدرة من رؤساء الحكومات على التحرك والتأثير لعدم ارتباطه بجغرافية الدول وبرامج الأحزاب وشعبية التيارات والطوائف، بل تتقلب ولاءاته وتحالفاته وفقاً لمصالحه، وتتغير لغة خطابه الإعلامي والفني حسب مزاجه الخاص الذي بات يؤثر في وجهة أفكار وتوجهات الشعوب.

تشتهر مؤسساته الإعلامية بانحطاط المستوى الثقافي ويُنسب إليها دفع المؤسسات العريقة والجادة إلى الاهتمام بالفضائح لتقوى على منافسة ما يقدمه من ترفيه وإسفاف، وعندما اشترى صحيفة "وول ستريت" الاقتصادية تخوف موظفوها وقراؤها من المصير الذي ستلقاه عندما يديرها كمشروع تجاري مربح لا أكثر.

وبسبب نفوذه منقطع النظير؛ اعتاد زعماء الدول والسياسيون على التودد إليه لكسب تأييده، كما كتب الكثير من الصحفيين المناوئين عن دوره في دعم رئيس الوزراء البريطاني الأسبق توني بلير والرئيس الأمريكي جورج بوش الابن.

في يوليو/تموز 2011 انشغل الإعلام البريطاني والعالمي بفضيحة "قرصنة الهواتف" بعد اكتشاف أن هاتف فتاة تدعى ميلي دوولر عثر عليها ميتة بعد اختفائها، كان موضع تنصت من صحيفة "نيوز أوف ذي وورلد" التابعة لإمبراطورية مردوخ، فاضطر مردوخ لإغلاق الصحيفة التي تعد الأكثر انتشارا في الصحافة البريطانية وعمرها 168 عاما.

worldeconomicforum

ينتقد الكاتب الفرنسي "إيناسو رامونه" الهوس الجماهيري بالخبر المصور الذي تستغله القوى السياسية لحجب الحقائق والتلاعب بمصائر الناس، فالحكومة الأمريكية استغلت انشغال الناس بالمقابر الجماعية الرومانية سنة 1989 لغزو بنما، كما استفادت موسكو من حرب الخليج سنة 1991 لتحل مشاكل انهيار الشيوعية بهدوء، في الوقت الذي برر فيه الصهاينة سقوط بعض صواريخ سكود العراقية ليصعّدوا اضهادهم للفلسطينيين، أما الرئيس بيل كلنتون فلم يجد وسيلة للتخلص من ملاحقة الإعلام له خلال فضيحته مع مونيكا لوينسكي أفضل من تهديد العراق وقصف السودان سنة 1998.

ونضيف أيضاً ما يمكن للمشاهد العادي ملاحظته من اعتياد المحتل الصهيوني على الاستفادة من انشغال العالم بالأحداث العالمية الكبرى لتصعيد العنف ضد المدنيين الفلسطينيين، مثل مونديالات كرة القدم ودورات الألعاب الأولمبية وعشية هجمات الحادي عشر من سبتمبر 2001.

"هدف الفـــن هو إبــراز الأشياء اللاحقيقية جميلة".
أوسكار وايلد في كتابه "تهافت الكذب".

مقتطفات من بروتوكولات حكماء

"لكي نسيطر على الرأي العام يجب أن نتركه حائرا كل الحيرة ببث ما يمكن بثه من آراء متناقضة يفقد معها الأميون (غير اليهود) عقولهم ويضيعون في متاهاتها".

البروتوكول الخامس

"سيجذب الصحفي بموقعه وبريقه العوام إليه في كل البلاد، وستتبع كتلهم آراءه وأفكاره بحماس".

البروتوكول الثاني عشر

"لا يصل خبر إلي أي مجتمع دون أن يمر على اليهود أولاً. فالأخبار تصدر عن وكالات إخبارية قليلة في أنحاء العالم وتنشر داخل المجتمع بعد تصريح من اليهود فقط، بحيث ترى الشعوب أخبار العالم من خلال الأقنعة والمناظير التي وضعها اليهود على أعينهم".

البروتوكول الثاني عشر

"ستحول الصحافة نظر الجمهور بعيداً بمشكلات جديدة، وسيسرع المغامرون السياسيون الأغبياء إلى مناقشة هذه المشكلات. ومثلهم الرعاع الذين لا يفهمون ما يتشدقون به، فالمشكلات السياسية لا يفهمها العوام".

البروتوكول السادس عشر

تعد ثورة الياسمين في تونس -مطلع عام 2011- أول ثورة تنطلق من العالم الافتراضي (على الإنترنت) لتنتهي بتغيير حقيقي على أرض الواقع، إذ تناقل الشباب التونسي صورة "بوعزيزي" وغيرها من الصور واللقطات والأخبار عبر مواقع التواصل الاجتماعي "فيسبوك" و"تويتر"، فحشدوا مئات الآلاف من المحتجين خلال أيام، وهذا ما حدث أيضاً في ثورة يناير المصرية.

وبالرغم مما أثبتته ثورات الربيع العربي من قدرة الإعلام الشعبي -الذي نقترح تسميته بالسلطة الخامسة- على تخطي القيود المفروضة على الصحافة التقليدية، فهذا لا يعني أن نجاح الثورات يعود إلى جهود التنظيمات الشبابية الثورية وحدها، فقد أثبت الكثير من الباحثين العرب والغربيين وجود تنسيق سابق على الحراك الثوري بسنوات بين هذه التنظيمات ومنظمات غربية مثل "فريدم هاوس" و"سايبر ديسدنت"، وعندما اندلعت شرارة الثورات كان لتدخل شركات التكنولوجيا الأمريكية العملاقة -مثل غوغل وفيسبوك وتويتر- دور حاسم في تخطي الحظر الذي فرضته السلطة على الاتصالات الخليوية والإنترنت والتصوير والبث.

وإذا كانت عدالة مطالب الثوار في إسقاط الطغيان من الأمور المسلّم بها، فمن الضروري الانتباه إلى إن قوة الصورة الموظفة في الإعلام الجديد أو التقليدي قد تكون سلاحا ذا حدين، وقد تستثمرها جهات دولية عدة لتحقيق مصالحها في غمرة الفوضى العارمة التي ترافق كل الثورات ذات القضايا العادلة.



ليبيا
Wikimedia Commons



سوريا



مصر
Wikimedia Commons



تونس
Wikimedia Commons/Cjb



اليمن
Wikimedia Commons



sky
EWS
Paramount
A VIACOM COMPANY
THE
Kids
MARKET
Myths and Realities
James U. McNeal, Ph.D.
الفصل التاسع
الصورة التسويقية

الإعلان التجاري والصورة

استغل البابليون والمصريون والإغريق والرومان قوة الصورة منذ أكثر من أربعة آلاف عام لجذب اهتمام المستهلكين، ومع ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر شهدت أوربا توزيع أول إعلان تجاري منشور، وكان يعلن عن ظهور أحد الكتب سنة 1472، ثم تطور الأمر مع توسع حركة التجارة في العصر الحديث وبدأت الصحف بنشر الإعلانات في القرن السابع عشر.

انتشرت في القرن التالي ظاهرة الإعلانات الطرقية عبر الملصقات الجدارية واللوحات المطلة على الساحات الكبرى، ويُعتقد أن أول وكالة إعلانية بدأت على ويليام تايلور عام 1786، بينما يرى آخرون أن أول وكالة احترافية هي التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر على يد جيمس وايت في لندن، أما أول وكالة إعلان في أمريكا فأسسها "فولني بالمير" في بوسطن عام 1841.

ويؤكد بعض الباحثين أن لعائلة روتشيلد اليهودية المشهورة اليد الطولى في وضع أسس الإعلان التجاري وتحويله إلى مهنة، إذ كان مجرد وضع علامة لجذب المستهلكين إلى السلعة على واجهة المتجر يُعد عملا غير أخلاقي كما يقول فيرنر سومبارت في كتابه "اليهود والرأسمالية الحديثة" الصادر عام 1911.

وإذا كانت هذه أخلاق السوق في أوربا نفسها فلم يكن من المقبول في العالم الإسلامي أن يلجأ أحد الباعة لخفض سعر بضاعته وإلا عدّه الباعة الآخرون عملا عدائيا يتعمد الإضرار بهم، وهو عرف سجله الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه "رحلتي الفكرية" من خلال سرد مذكراته في الريف المصري بمنتصف القرن العشرين.



إعلان ياباني لدواء عشبي يعود إلى عام 1806

ومع بدء عصر التلفزيون؛ انتقلت حركة الإعلان إلى الشاشة في وقت مبكر من أربعينيات القرن العشرين، وبلغ هذا الفن ذروته في الستينيات مع اقتحام الشاشة الصغيرة معظم البيوت في الولايات المتحدة وأوربا والدول الآخذة في النمو، وظل التنافس قائما بين الإعلانات التلفزيونية والصحفية والطرقية.

في مطلع التسعينيات؛ بدأت شبكة الإنترنت بسحب جزء كبير من حصة الإعلانات المطبوعة في الصحافة التقليدية، وظلت الكفة تميل لصالح الإنترنت حتى رجحت للمرة الأولى عام 2010 في الولايات المتحدة التي تعد أكبر سوق إعلاني بالعالم؛ عندما قفز الإنفاق على الإعلان في الشبكة إلى 25,8 مليار دولار بالمقارنة مع 22,7 مليار دولار في الإعلان الصحفي، حسب إحصاءات شركة الأبحاث الرقمية "إيماركتر".



ساحة تايم سكوير في نيويورك تضج بالإعلانات على مدار الساعة

> يجمع الإعلان الإلكتروني على شبكة الإنترنت بين جميع مزايا الأنماط الإعلانية المعروفة، فهو قابل للتخزين والعرض باستمرار فور دخول المتلقي إلى الموقع وليس مرتبطاً بزمن عرض محدد كالتلفزيون والإذاعة، كما يتضمن العناصر البصرية والسمعية الجذابة لكونه متحركاً وليس كالإعلان المطبوع، لكن هذه المزايا كلها لا تكفي لمنافسة الإعلان التلفزيوني طالما ظل التلفزيون الوسيلة الأكثر انتشارا ووصولا إلى المستهلكين.

وبالرغم من منافسة الإعلام الجديد ومواقع الإنترنت، ما زالت القنوات التلفزيونية تستأثر بنصيب الأسد من توزيع الإعلانات التجارية على وسائل الإعلام المختلفة، إذ تشير إحصاءات عام 2005 إلى استحواذ التلفزيون وحده على حوالي 45% من سوق الإعلان ليتوزع الباقي على الوسائل الأخرى، وقد بلغ حجم السوق الإعلانية التلفزيونية لعام 2011 في الولايات المتحدة وحدها 71 مليار دولار، وذلك في مقابل 32 مليارا

لصالح التسويق على الإنترنت، حسب إحصاءات مجلة فوربس. كما قدّرت صحيفة فايننشال تايمز وصول حجم السوق الإعلانية التلفزيونية لعام 2013 على مستوى العالم إلى 205 مليارات دولار.

يتفاوت أثر الإعلانات المتلفزة على أرقام مبيعات الشركات بحسب العديد من الظروف، فقد لا تجني بعض الشركات أرباحاً ملموسة بعد إنفاقها ملايين الدولارات في حملاتها الإعلانية، بينما أدت حملة دعائية- بكلفة مليون دولار فقط خلال الألعاب الأولمبية سنة 1972- إلى رفع مكانة شركة "نورث وسترن" للتأمين من المرتبة الرابعة والثلاثين إلى المرتبة الثالثة بين شركات التأمين في الولايات المتحدة.

طغيان الصورة الإعلانية

تعالت أصوات علماء النفس والمفكرين الرافضين لثقافة التسليع منذ الستينيات للتحذير من طغيان الصورة الإعلانية على الحياة العامة وحدّها لحرية الناس، وتزايد الاحتجاج مع انطلاق ثورة الاتصالات والمعلومات في التسعينيات عندما بدا لهم أن قوة الصورة قد خرجت عن السيطرة، فالعلامات التجارية الكبرى تتخطى الحدود وتعبر القارات وتصوغ ثقافة الناس وعاداتهم الاستهلاكية في العالم كله، والتقنيات الحديثة تساعد على تدفق الصورة الإعلانية بعد مزجها بكل مظاهر الحياة اليومية حتى لم يعد من الممكن تجاوزها والهروب منها.

وكان الفيلسوف الفرنسي "بودريار" من أوائل المفكرين اشتغالاً بنقد ظاهرة التوظيف المفرط للصور في الحياة المعاصرة ونشر ثقافة الاستهلاك، وقد استخدم لوصفها لفظ "الصنمية" Fetishism حيث تتحول السلع والعلامات التجارية في العالم المعاصر إلى أصنام أو رموز مقدسة، مشبهاً هذا السلوك بتقديس الشعوب الوثنية للأشياء اعتقادًا بقواها الغيبية الخارقة.

ويلعب الإعلان التجاري في عصر الصورة الدور الرئيس في تحويل السلع والخدمات إلى جزء مهم من الحياة اليومية، حتى ارتبطت بثقافة الناس وأفكارهم وبما يتجاوز قيمتها الحقيقية ووظيفتها على أرض الواقع، فإعلانات العطور والسجائر والأزياء ولعب الأطفال وحتي السيارات قد تتجنب الحديث عن المنفعة الفعلية لهذه السلع وتركز فقط على القيمة المعنوية المضافة، إذ تعِدنا بأن شراءها سيضيف شيئًا سحريًا ما إلى حياتنا، فاستخدامنا لنوع ما من العطور سيزيد من جاذبيتنا الجنسية، بينما يمنحنا نوع آخر الشعورَ بالثراء والبذخ الأرستقراطي، ويرتبط نوع ثالث بميول الشباب إلى التمرد وتعزيز الثقة بالنفس، مع أن الاستخدام الفعلي لهذه العطور قد لا يتعلق بشيء من ذلك.

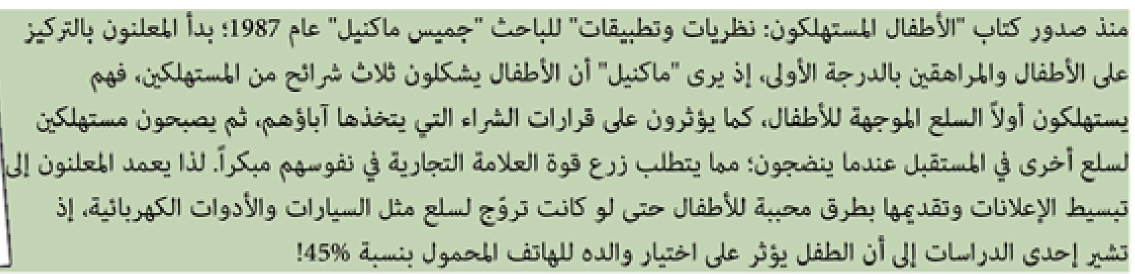
وقد تتجنب بعض الإعلانات الحديث عن السلعة ومنافعها بالكامل، فتكتفي بالضرب على وتر المشاعر الإنسانية والوطنية ثم تربطها لاشعورياً بالعلامة التجارية المعلن عنها، وتُستخدم هذه الطريقة غالباً في الترويج للشركات العملاقة مثل شركات الاتصالات الخليوية والمشروبات الغازية والبنوك عابرة الحدود، إذ تستغل أهم الأحداث والمناسبات كالأعياد وشهر رمضان وبطولات كرة القدم والمناسبات الوطنية لتثبت ولاءها للقيم الأصيلة وحرصها على مشاعر الناس ومستقبل أطفالهم ورخاء بلادهم.

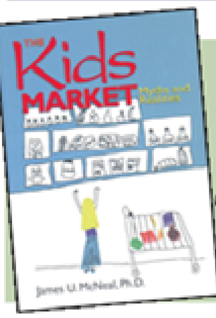
ابتكر اليهودي الإنجليزي "ديفيد أوجيلفي" السياسة الإعلانية القائمة على "صورة العلامة التجارية"، وهي تركز على ربط السلعة بصورة المجتمع الراقي، مثل صورة "البارون رانجل" النبيل الروسي في كامل أناقته أثناء تقديمه دعاية تجارية لقمصان "هاتاوي".



اعتاد المعلنون على الربط بين الصحة والنظافة في إعلانات مواد التنظيف

بدأت حركات مناهضة الإعلانات الطرقية في أمريكا منذ عام 1909، ونجحت في استصدار قانون حظرها بحجة تشتيت انتباه السائق عام 1971، لكن أبحاثاً أجريت لاحقاً أثبتت أنها قد تساعد السائق على الانتباه وتبديد الملل والنعاس فأُبطل الحظر بعد عشر سنوات، واستمر الجدل قائماً بشأن تشويه هذه اللوحات لمنظر المدن بالرغم من دفاع المعلنين بأن لوحاتهم تضيف للمنظر العام أعمالاً لا تقل جمالاً عن الفنون الجميلة، لكن السلطات اليونانية -على سبيل المثال- قررت حسم الجدال بتنظيف أثينا من اللوحات قبل أولمبياد عام 2004 خلال حملة استمرت أربع سنوات.


منذ صدور كتاب "الأطفال المستهلكون: نظريات وتطبيقات" للباحث "جميس ماكنيل" عام 1987؛ بدأ المعلنون بالتركيز على الأطفال والمراهقين بالدرجة الأولى، إذ يرى "ماكنيل" أن الأطفال يشكلون ثلاث شرائح من المستهلكين، فهم يستهلكون أولاً السلع الموجهة للأطفال، كما يؤثرون على قرارات الشراء التي يتخذها آباؤهم، ثم يصبحون مستهلكين لسلع أخرى في المستقبل عندما ينضجون؛ مما يتطلب زرع قوة العلامة التجارية في نفوسهم مبكراً. لذا يعمد المعلنون إلى تبسيط الإعلانات وتقديمها بطرق محببة للأطفال حتى لو كانت تروّج لسلع مثل السيارات والأدوات الكهربائية، إذ تشير إحدى الدراسات إلى أن الطفل يؤثر على اختيار والده للهاتف المحمول بنسبة 45%!



فن التسويق العصبي

لمعرفة أثر الإعلان في أدمغتنا عند اتخاذ قرار الشراء؛ أجرى الدكتور "ريد مونتاغيو" في مختبره بكلية "بايلور" الطبية تجربة شهيرة في صيف عام 2003، حيث عرَض على عينة من المتطوعين نوعين من المشروبات الغازية دون الإفصاح عن نوعيهما، فصرّح نصفهم بأنهم يفضلون مذاق أحدهما، وعندما كشف لهم حقيقة كل من المشروبين، أقرّ ثلاثة أرباعهم بأنهم يفضلون المشروب الأكثر شهرة، والمفاجئ في الأمر هو أن جهاز الرنين المغناطيسي كان يسجل تغيراً في تدفق الدم بالجزء المخصص للتفكير المتقدم في الدماغ عندما عرف المتطوعون حقيقة المشروب، مما استدعى لديهم تلك الصور الإعلانية التي رسخت في ذاكرتهم لتؤكد لهم أنه الأفضل، فدشّن الدكتور "مونتاغيو" بهذه التجربة علماً جديداً في طب الأعصاب أصبح يعرف باسم "التسويق العصبي" Neuromarketing.

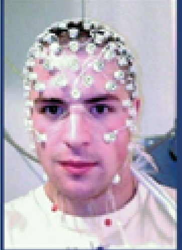
يعتمد المختصون في هذا النوع من التسويق على تقسيم ثلاثي للدماغ، حيث يتولى القسم الخارجي (القشرة) مهمة التفكير المنطقي، ويقوم قسم آخر بتنظيم المشاعر والدوافع النفسية، أما القسم الثالث فهو مسؤول عن الغرائز. ويرى أطباء الأعصاب أن الإشارات الصادرة عن القسم الغريزي هي الأقوى في تأثيرها، وقد تطغى على الإشارات الصادرة عن القسمين الآخرين.

فعندما يتعرض المستهلك لضغط الإعلان التجاري؛ تحاول الصور التي يشاهدها إثارة غرائزه لتحثه على اتخاذ قرار الشراء، وقد يشعر بالصراع الذي يحدث داخل دماغه، فالقشرة الخارجية تحاول التفكير بطريقة منطقية عن طريق الموازنة بين ما سيكسبه من شراء السلعة وما سيخسره بإنفاق المال، أما القسم الغرائزي فيعِدُه بالمتعة المحضة فور الشراء، وهنا تأتي قوة الصورة الإعلانية في قدرتها على تشجيع الإشارات الغريزية لتتغلب على الحكم المنطقي، فإذا نجحت في إقناع المستهلك بأن شراء السلعة سيحقق له قيمة مفقودة، أو ينتقل به إلى شخصية جديدة يحلم بها، ومع وجود بطاقة ائتمانية في جيبه تحميه من الشعور بالخسارة التي قد تحدث عند إنفاق المال النقدي؛ فسينجح الإعلان غالباً في مثل هذه الحالة.

"يشاهد الأمريكيون وسطياً 3000 إعلان تجاري يمر من حولهم كل يوم، ويقضون ثلاث سنوات من أعمارهم في مشاهدة إعلانات التلفزيون التي تؤثر عميقاً في علاقاتهم وأسرهم وقلوبهم وعقولهم".
جان كليبورن، في كتابه "الإقناع القاتل"، 1999.

"يبرر فريق من المهتمين سر ارتباط الطفل بالإعلان التلفزيوني بطبيعة حامل هذا الخطاب السمعي-البصري؛ أي أن الطفل لا يتواصل مع الإعلان بقدر ما ينساق وراء الصورة الملونة المتحركة، فهي تمارس تأثيراً متفاوتاً يصعب إقصاؤها لأن الطفل يحيا بها". الباحث عبد الرزاق زاهير

أبحـاث التـسـويق العصبي تحاول دراسة التغيرات في الدماغ عبر الرنين المغناطيسي والمجسات.



Wikimedia Commons

خصائص القسم الغرائزي من المخ:

1. أناني يهتم بمصلحته فقط.
2. سريع الاستجابة للمنبهات العاطفية.
3. يتعامل مع الوظائف الأساسية للبقاء مثل نبضات القلب والتنفس والجوع والعطش وضغط الدم.
4. يستقبل معظم معلوماته من حاسة البصر.
5. يستجيب في حالات التضاد عند الانتقال من حالة إلى أخرى مما يسترعي الانتباه والحذر.

أثار الإعلان عن ظهور "التسويق العصبي" الكثير من الانتقادات حول العالم، وبوجه خاص بشأن استغلاله للتأثير على الرأي العام وتحقيق أهداف تجارية أو سياسية، فشهدت المحاكم الأمريكية عدة دعاوى قضائية ضد هذه الدراسات والتطبيقات، وينشط المدافعون عن حقوق المستهلك (الخُضر) لتوعية الناس بضرورة التفكير المنطقي قبل اتخاذ قرار الشراء، مع تجنب الدفق الإعلاني الهائل الذي يطاردهم في كل مكان، وخصوصاً الموجه منه نحو الأطفال.

وتتلخص مهمة خبير التسويق العصبي في التركيز على الاهتمام بحاجات المستهلك غير المشبعة بدلاً من الحديث عن خصائص السلعة، مع الاستفادة القصوى من قوة الصورة وبنسبة أكبر من توظيف الكلمات والموسيقى.

ويركز هذا النوع من التسويق على بداية ونهاية الرسالة الدعائية لكونهما الأكثر تحريضا للدماغ الغرائزي من مضمون الرسالة، كما يستفيد من الأحداث الملموسة التي قد تكون مصطنعة وكاذبة مثل الاستناد إلى شهادات زبائن سابقين أو خبراء.

قوة الصورة في العرض التجاري

مع بلوغ الثورة الصناعية ذروتها في القرن الثامن عشر؛ نشطت حركة تجارة التجزئة في المدن الأوربية والأمريكية، وبدأ أصحاب المحلات الكبرى بالالتفات إلى دور الصورة البصرية في جذب المستهلكين.

واجهات العرض

كانت واجهات العرض الزجاجية تهدف في بدايتها إلى تعريف المارة بطبيعة المحل وبضائعه، إلى جانب حماية موجودات المحل من أيدي اللصوص، ومع تطور فنون التسويق أصبح تزيين الواجهات فناً قائماً بذاته في مطلع القرن العشرين، إلى درجة تخصص بعض مصممي الديكور الكبار في تزيين وتجهيز واجهات المحلات الكبرى بطرق مبتكرة لجذب المارة وإغرائهم بالدخول.



ومع تحرر فن ما بعد الحداثة في العقود الأخيرة من كافة القيود؛ أطلق المصممون العنان لخيالهم في ابتكار أكثر الطرق غرابة وإثارة للدهشة، فلم تعد الواجهات تعرض السلع ذاتها بل يكفي أن تثير فضول المارة، حتى نشأ في الغرب مفهوم تسوق الواجهات Windows Shopping الذي يقتصر على التجول في الأحياء الراقية للاستمتاع فقط بأحدث صرعات تزيين الواجهات، وكأنها باتت تقدم عروضاً فنية مجانية لعابري السبيل.

لكن فنون العرض لم تعد تقتصر على الواجهات الخارجية فحسب؛ بل تمتد أيضاً إلى داخل المخازن والمحلات لاستكمال مهمة إغراء الزبون بعد دخوله، ومن أهم الأمثلة على تطبيق هذا الفن المخازنُ الكبرى (سوبرماركت) Supermarket التي ظهرت أولاً في الولايات المتحدة في مطلع الثلاثينيات، وتضخمت لاحقاً في الخمسينيات لتتحول إلى مخازن عملاقة)هايبرماركت) Hypermarket تفتح أبوابها على مدار الساعة وتعرض تقريباً كل شيء.



Wikimedia Commons

يقوم فن توزيع وعرض المنتجات في هذه المخازن على مبادئ مدروسة لاستغلال القدر الأكبر من قوة الصورة، فعند مدخل السوق تُعرض السلع ذات الأسعار المخفضة لجذب الزبون إلى الداخل، بينما تُخصص أقسام السلع الأساسية من الفاكهة واللحوم والمعجنات في أقصى العمق كي يضطر الزبون إلى المرور بأقسام أخرى قبل أن يصل إليها ويتعرض لإغراء الإعلانات المنتشرة في كل مكان، وحتى في الدقائق الأخيرة من التسوق يتعرض الزبون لإغراء رفوف الحلوى والعلكة التي يجدها أمامه أثناء وقوفه في صف الانتظار للمحاسبة.

وعند توزيع السلع على الرفوف؛ يتعمد الموظفون وضع المنتجات ذات العلامات التجارية الرائجة في مستوى العين، بينما تُرفع السلع الأقل شهرة في الأعلى، وتوضع المنتجات الموجهة للأطفال أو ذات التغليف المغري في مستوى أخفض لإغراء الصغار.

التغليف

بعد إتقان مهمة العرض في الواجهات والرفوف، يأتي دور التغليف الجذاب في إقناع المستهلك باتخاذ القرار الأخير للشراء، فمنذ منتصف القرن العشرين تنبه الصناعيون إلى أهمية تصميم الغلاف في إقناع المستهلكين، حيث يعتمد بعضهم على المظهر الخارجي كلياً في الاختيار بين السلع المتنافسة، ويلعب التغليف دوراً رئيساً في تسويق السلع الفاخرة والموجهة إلى النخبة، وقد يجهل المستهلك أن تكلفة تغليف مثل هذه السلع تتخطى أحياناً تكلفة السلعة نفسها، وأن هذه التكاليف أضيفت مسبقاً إلى سعر السلعة النهائي الذي سيدفعه.

ومع تطور أبحاث التسويق بدأ المصممون بتوظيف علم الألوان للمزيد من التأثير على المستهلك، ففي دراسة أجرتها جامعة كولومبيا البريطانية تبين أن اللون الأحمر يدفع المستهلك لرفع مستوى تقييمه للمنتجات، وأن الأزرق يدفعه للشعور بالطمأنينة، لكن تغليف سلعة ذات استخدام محدد مثل معجون أسنان مبيض يُفضل أن يكون باللون الأزرق، أما المعجون المخصص لمكافحة تسوس الأسنان فاللون الأحمر يناسبه أكثر.

وفي دراسات أخرى عديدة ثبت دور اللونين الأصفر والبني في إثارة الشهية للطعام، لذا تستخدم معظم مطاعم الوجبات السريعة أحد هذين اللونين، كما يُستخدمان في تغليف اللحوم وأغطية زجاجات المرطبات.

أما اللون الأزرق فيُحظر في المطاعم لدوره في تثبيط الشهية، بينما يوظّف في مجال المشروبات لأنه يُوحي بالانتعاش والبرودة. كما يُستخدم في تغليف مواد التنظيف للتعبير عن النقاء.

قوة العلامات التجارية

اعتاد الحرفيون الرومان منذ القدم على الإعلان عن أعمالهم ومنتجاتهم بالرموز والشعارات، فارتبطت ذهنياً صورة الماعز مثلاً بحوانيت بيع الحليب. لكن ظهور المصانع الكبرى مع انطلاق الثورة الصناعية الحديثة دفع أصحابها إلى ترميز منتجاتهم بشعارات خاصة تسهل على المستهلك التعرف عليها بصرياً دون الحاجة إلى القراءة، وتطور الأمر مع تعقد الاقتصاد وانفتاح الأسواق حتى أصبح من الضروري تسجيل هذه الشعارات واحتكارها لتصبح علامة تجارية ذات ملكية كاملة، وتتولى حمايتها دولياً المنظمة العالمية للملكية الفكرية "وايبو" Wipo.

وبالعودة إلى تجربة الدكتور "مونتاغيو"؛ نجد أن للعلامة التجارية دورا كبيرا في ربط الصورة الإعلانية بصرياً بذوق المستهلك، لذا تتخصص شركات إعلانية كبيرة في مجال تصميم العلامة التجارية الملائمة لاحتياجات كل شركة، وقد يلعب كل من العوامل البيئية والثقافية وتاريخ الشركة وقواعد السوق دوراً في تصميم العلامة التجارية، ويقاس نجاح التصميم بالأثر الذي يتركه في الإدراك الواعي أو اللاواعي لدى المستهلك لخلق شعور لاإرادي بالثقة في أي سلعة أو خدمة تحمل تلك العلامة التجارية.

يعمل مصممو العلامات التجارية وفق مبادئ بسيطة ومتعارف عليها في تصميماتهم، إذ ينبغي أن تتسم بالبساطة والوضوح وسهولة القراءة والفهم والحفظ والبعد عن الغموض والتعقيد، وألا تحمل أي دلالة سيئة مع الأخذ بعين الاعتبار تنوع الثقافات واللغات في المناطق التي قد تُروج فيها، وأن تعبّر عن الصفات المميزة لمنتجات وخدمات الشركة وتكون قابلة للاستخدام في شتى وسائل الإعلان التجاري.

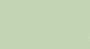
في عالم قائم على المنافسة وثقافة الصورة، تصبح الأفكار والأخبار أيضا سلعا قابلة للترويج، فالتصميم الجذاب لغلاف الكتاب قد يزيد من فرصة بيعه بنسبة 25% بغض النظر عن مضمونه، والهوية البصرية الجذابة للقنوات الإخبارية تزيد من مصداقيتها، لذا نجد أن معظم هذه المحطات التلفزيونية تعتمد اللون الأزرق ومشتقاته في شعاراتها وإضاءة استوديوهاتها، لأن الدراسات التسويقية أثبتت ارتباط هذا اللون بالمصداقية والنزاهة.



يتطلب تصميم العلامة التجارية لشركات الإنتاج السينمائي ألا تخلو من العنصر الجمالي والتكوين المعقد، فهي تُعرض في مشهد متحرك قبل بدء الأفلام وتحمل دلالة رمزية على الإمكانيات الجمالية والفنية لمبدعي الشركة، أما شركات السيارات فتكتفي برمز بسيط يرتبط بصرياً بسياراتها ليدل عليها بنظرة خاطفة.




شعار شركة باراماونت السينمائية


شعار سيارات فوكس فاغن

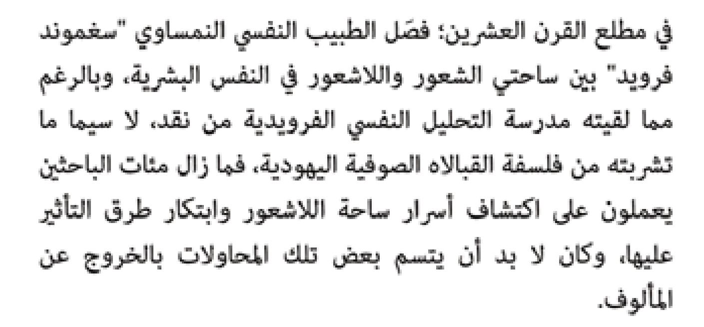


الفصل العاشر

الرسائل الخفيّة

سنتعرض في هذا الفصل لثلاثة أشكال من الرسائل الخفية التي تستغل قوة الصورة لتحقيق أهداف مرسليها، إذ تنفَذ الأولى إلى العقل الباطن (اللاواعي) عبر ومضات خاطفة لا تراها العين المجردة، بينما يمكن للثانية أن تُكتشف بالعين المجردة لكنها تستغل تركز مجال العقل الواعي في نقاط محددة لتمرير صور أخرى إلى العقل اللاواعي، أما الثالثة فقد يلاحظها العقل الواعي لكنها تتدثر بغطاء الرمزية أو توظِّف خصائص الإدراك البصري لتترك انطباعاً نفسياً معيناً.

1. ومضات خاطفة



في مطلع القرن العشرين؛ فصَل الطبيب النفسي النمساوي "سغموند فرويد" بين ساحتي الشعور واللاشعور في النفس البشرية، وبالرغم مما لقيته مدرسة التحليل النفسي الفرويدية من نقد، لا سيما ما تشربته من فلسفة القباله الصوفية اليهودية، فما زال مئات الباحثين يعملون على اكتشاف أسرار ساحة اللاشعور وابتكار طرق التأثير عليها، وكان لا بد أن يتسم بعض تلك المحاولات بالخروج عن المألوف.

من أبرز هذه الأبحاث نذكر التجارب التي أجريت خلال الحرب العالمية الثانية على الطيارين العسكريين لاكتشاف السرعة المطلوبة لتمييز الطائرات الصديقة عن طائرات العدو، إذ كان من المعروف آنذاك أن العين البشرية لا تستطيع التمييز بين الصور المتتالية عندما تعرض عليها بسرعة تتجاوز 24 صورة في الثانية، بينما أدت هذه الأبحاث إلى اكتشاف قدرة العقل الباطن (اللاواعي) على تمييز الصور التي قد تصل سرعة عرضها إلى جزء من 300 جزء من الثانية، فهي مجرد ومضة خاطفة لا يلاحظها العقل الواعي بينما تستقر في اللاوعي وتترك أثراً خفياً يعجز المتلقي عن تفسيره، وكان لهذا الاكتشاف الخطير وقع كبير على باحثين مهتمين في مجالات أخرى خارج المؤسسة العسكرية.

تلقى الباحث الأمريكي "جيمس فيكاري" المتخصّص في مجال التسويق والإعلان أخبارَ هذا الاكتشاف باهتمام كبير، وأجرى تجربة مهمة ألقت الضوء على هذا المجال الجديد في علم النفس. ففي عام 1957؛ استخدم "فيكاري" جهاز "تاتشيستوسكوب" في إحدى دور السينما بولاية "نيوجيرسي" لعرض ومضات نصّية تظهر كل خمس ثوان بسرعة 1/300 من الثانية على الشاشة أثناء عرض فيلم "نزهة" Picnic على الجمهور، وتضمنت هذه الومضات السريعة عبارات تقول: كُل الفشار، اشرب الكولا!

استمرت التجربة لمدة ست أسابيع متواصلة، راقب "فيكاري" خلالها حركة البيع في صالة الاستراحة الملحقة بدار العرض ووجد أن نسبة مبيعات كل من الكولا والفشار قد ارتفعت بنسبة 18% و57,8% على التوالي، وأعلن نتائج تجاربه على الملأ.



فيكاري يشرح تجربته للباحثين

ما حدث بعد ذلك أثار الكثير من الاضطراب واللغط، إذ تذكر بعض المراجع أن "فيكاري" نفسه أجرى تجربة أخرى على إحدى قنوات التلفزيون الكندي في عام 1958؛ مكررًا عرض عبارة "اتصل الآن" خلال أحد البرامج الحوارية مئات المرات دون أن يُسجل أي زيادة في عدد الاتصالات الواردة من المشاهدين، كما حاول الدكتور "هنري لنك" إعادة تجربة "فيكاري" ولم يجد أي زيادة في المبيعات، ويقال إن عدداً من المحاولات أجريت على يد باحثين آخرين لإثبات صحة هذه التجربة فلم يحالفها النجاح.

وتذكر بعض المصادر أن "فيكاري" اعترف سنة 1962 بأن الأمر كله لم يكن أكثر من خدعة، وأن نتائج التجربة لم تكن كافية للادعاء بصحة وجود ما يسمى بالإدراك الخفي، ويقال إن "فيكاري" احتجب بعدها عن الإعلام حتى توفي سنة 1977، وبقيت أوراقه وأبحاثه محتجزة في مركز أبحاث "توماس دود" التابع لجامعة "كونيكتيكت".

تُعد نظرية "فيكاري" اليوم من أكثر النظريات إثارة للجدل، فهناك من يؤمن بصحتها ويدّعي أنها تُطبق من قبل أجهزة الاستخبارات وصانعي الأفلام ومدراء الحملات الإعلانية والانتخابية، وأن "فيكاري" قد أُجبر على التبرؤ من نظريته ثم أُقصي تماماً عن الأنظار، بينما يرى آخرون أن هذه الادعاءات ليست سوى نتيجة لسيطرة "نظرية المؤامرة" وأن تأثير مثل هذه الرسائل الخفية سرعان ما يزول ليعود الشعور إلى السيطرة على اللاشعور، وأن أقصى ما يمكن لهذه الرسائل أن تفعله هو إغراء المدخن مثلاً بإشعال سيجارة ولكنها لن تدفعه إلى الإقلاع عن التدخين مهما تكررت، وربما سيظل الجدل محتدماً بين الفريقين لعدم ثقة كل منهما بحجج الآخر وصحة مزاعمه.

تعديل النظرية!

أعاد بعض الباحثين في السنوات الأخيرة نظرية "فيكاري" إلى السطح مع بعض التعديلات التي قد تنقذها من النقد، إذ أثبت الدكتور "جوهان كارمنس" أن الرسائل الخفية تملك بالفعل تأثيراً على اختيارات الناس، ولكن تأثيرها سيظل مشروطاً بالتوافق مع ظروفهم، فلا يمكن مثلاً إقناع شخص غير عطشان بشراء شراب معين، بينما قد تنجح الرسالة الخفية في إقناعه بشرائه إذا كان يعاني بالفعل من العطش.

وفي عام 2007؛ وبمناسبة مرور خمسين سنة على تجربة "فيكاري" أعاد المؤتمر العالمي لتسويق العلامات التجارية "MARKA 2007" تلك التجربة على 1400 مشارك، حيث أعيد عرض الفيلم نفسه الذي عُرض في التجربة الأصلية، مع بث ثلاثين رسالة خفية لحث المشاهدين على شراء نوع محدد من المشروبات، فوجد المراقبون أن 81% من المشاهدين اختاروا النوع نفسه عندما عُرض عليهم الاختيار بين نوعين منافسين، وهي نتيجة تتوافق مع نتائج تجربة "كارمنس" السابقة، حيث يقتنع الكثير من الباحثين اليوم بأن الرسائل الخفية قد تدفع الناس بالفعل إلى اختيار أمر ما عندما يكون لديهم مجال للاختيار بين أمرين، غير أنهم يشككون في قدرة هذه الرسائل على إقناع أحد بأمر ما إذا كان بعيداً عن توجهاته ورغباته.

في عام 2013، عرضت قناة "دويتشه فيله" الألمانية فيلما وثائقيا بعنوان "قوة الجاذبية الجنسية"، وتضمن الفيلم تجربة أجرتها جامعة كيل الألمانية على 20 شخصا لقياس التغييرات التي تحدث في جسد الإنسان عند تعرضه لومضات سريعة جدا لمشاهد جنسية. وأثبتت التجربة أن إشارات الدماغ وإفرازات الأعضاء التناسلية تتغير فعليا عند التعرض لهذه الومضات، مع أن المتطوعين للتجربة أكدوا أنهم لم يلاحظوا شيئا مغريا على الشاشة التي تظهر أمامهم، حيث لم تكن تظهر للعين المجردة سوى صور عشوائية مأخوذة من الطبيعة، كما أكد المتطوعون أنهم لم يشعروا بالإغراء أيضا، لكن أجسادهم تفاعلت مع الإغراء بشكل طفيف.



هل ما زالت تطبق حتى الآن؟!

بالرغم من الخلاف الحاد حول صحة أثر هذه الرسائل الخفية على اللاوعي فهناك الكثير من الكتابات التي تدّعي استخدامها بالفعل من قبل بعض الجهات، وقد أكد "ويلسون برايان" عام 1973 في كتابه "الإغراء الخفي" Subliminal Seduction استخدام هذه الرسائل بالفعل في الكثير من الإعلانات التجارية.

ومن أشهر الأمثلة التي يتداولها الباحثون ظهور عبارة "احصل عليها" "Get it!" في إعلانات لترويج لعبة "Hūsker Dū" في كل من الولايات المتحدة وكندا، وذلك في نفس العام الذي صدر فيه الكتاب

من جهة أخرى، تعد الأفلام السينمائية مجالاً خصباً لتطبيق كل أشكال التأثير الخفي، مثل فيلم الرعب "طارد الأرواح الشريرة" Exorcist الذي يقال إنه تضمن عدداً من الومضات السريعة لإثارة المزيد من الرعب في نفوس المشاهدين، وفيلم JFK الذي يحكي قصة اغتيال جون كينيدي، حيث يذكر بعض المراقبين أن المخرج "أوليفر ستون" وضع بعض الرسائل الخفية لإقناع المشاهد بعلاقة القاتل بالحركات السرية.



تم اختراع جهاز "تاتشيستوسكوب" TachistoScope على يد الألماني "ألفرد فولكمان" سنة 1859، واكتشف الباحثون من خلاله السرعة الخارقة لتمييز الصور في اللاوعي في منتصف القرن العشرين، وكانت هذه هي بداية التعرف على ما يسمى بالإدراك الخفي Subliminal Perception.



خيال علمي!

أثارت نظرية "الرسائل الخفية" خيال الكثير من المؤلفين وصناع الأفلام، ففي رواية "تجميد الإطار" Freeze Frame للكاتب "ديفيد وارنر" يوظّف أحد المرشحين للرئاسة هذه الطريقة لإقناع الناخبين بالتصويت له، وفي فيلم "جوسي والقطة" Josie and the Pussycats تقوم الحكومة الأمريكية ببث رسائل صوتية خفية لتوجيه الرأي العام في الموسيقى الشعبية، أما في فيلم الخيال العلمي "هدوء" Serenity فتستخدم الكائنات الفضائية بعض الرسائل الخفية في الإعلانات التجارية للتأثير على بطل الفيلم، كما وجدت هذه الفكرة طريقها إلى العديد من المسلسلات التلفزيونية الأمريكية مثل: "Babylon 5" ، "X-Files"، "Malcolm in the Middle"، "The Simpsons".



بالرغم من الإعلان الكثيف عن عدم صحة تجربة فيكاري وتقنية الرسائل الخفية؛ تطبق عدة دول متقدمة عقوبات صارمة على المعلنين الذين تثبت إدانتهم باستخدام هذه الرسائل، ويصر القضاة والناشطون والعاملون في دوائر الرقابة والتصنيفات الثقافية على أن حرية التعبير لا تسمح لأي شخص كان أن يتوجه في خطابه إلى الآخرين دون وعيهم، كما أصدرت منظمة الأمم المتحدة دراسة خاصة بالرسائل الخفية وعلقت عليها بالقول "إن المضمون الثقافي للتلقين اللاشعوري هو تهديد أساسي لحقوق الإنسان في العالم كله".

استخدامات مفيدة

يمكن استخدام الرسائل الخفية لأهداف أخرى تفيد الإنسانية بدلاً من السيطرة على العقول، ففي عام 1983 طرحت شركة "ستيموتيك" مجموعة من أشرطة الفيديو التي تتضمن أفلاماً وثائقية ومشاهد من الطبيعة الجميلة، وأعلنت أنها تحمل العديد من الرسائل الخفية وفقاً لتقنية الومضات التي أبدعها "فيكاري" لتحسين الحالة النفسية للمشاهد، وقد لقيت رواجاً كبيراً في الأسواق.

2. رسائل تتطلب التركيز

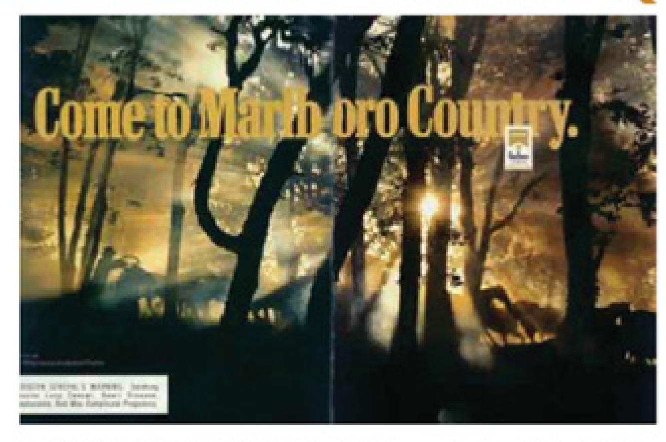
لا تقتصر الرسائل الخفية على الومضات السريعة وغير المرئية، بل تمتلئ الأفلام والمسلسلات وألعاب الفيديو والإعلانات التجارية والسياسية بعدد لا يحصى من الرسائل التي يمكن للعين المجردة أن تلاحظها غير أنها لا تلفت الانتباه، إذ مر معنا في فصل "من العين إلى الدماغ" أن العقل اللاواعي قد يلاحظ كل ما تقع عليه العين بينما لا يدرك العقل الواعي بالضرورة إلا ما يشد انتباهه، لذا يمرر المعلنون وصانعو الأفلام رسائلهم الخفية في مواضع لا تلفت الانتباه ليلتقطها العقل اللاواعي ويحتفظ بها حتى يألفها مع مرور الزمن.



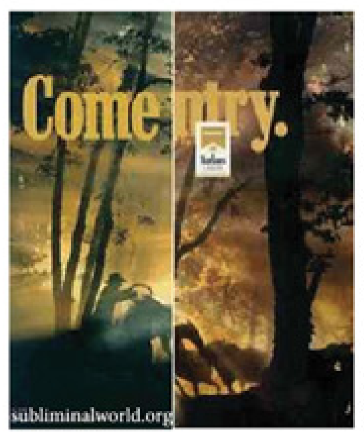
يتسابق هواة الألغاز حول العالم إلى اكتشاف الرسائل الخفية كلما أخرجت هوليود فيلماً جديداً ليتناقلوها عبر الإنترنت، وقد يدهش القارئ الكريم من دقة ملاحظة هؤلاء الشباب في اكتشاف أدق الأسرار وفضح أصحابها، ففي إحدى لقطات فيلم "ميتركس Matrix" يمكننا أن نرى بوضوح إعلاناً تجارياً في الخلفية عند تجميد الصورة، لكن اهتمامنا سيكون منصباً أثناء مشاهد الفيلم على مصير الممثل المذعور قبل أن يدهسه القطار.

أما على الصعيد السياسي؛ فقد أعلن الكثيرون تورط الحزب الليبرالي الكندي باستخدام الرسائل الخفية في إعلان تلفزيوني، كما اتهم عدد من الناشطين على شبكة الإنترنت قناة "فوكس نيوز" بإدراج صور خفية للمرشح الجمهوري "جون ماكين" وزوجته في ومضات دعائية أثناء الحملة الانتخابية لمنصب الرئاسة في الولايات المتحدة عام 2008.

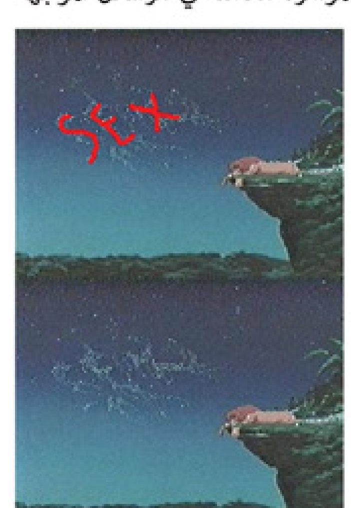




وإذا كان من السهل تمرير هذه الرسائل الخفية في لقطات لا يتجاوز عرضها بضع ثوان خلال الأفلام التلفزيونية والسينمائية؛ فإن جرأة بعض المعلنين قد تصل إلى إخفاء رسائلهم في الصور الثابتة أيضاً، فعندما تنشر سجائر مارلبورو -على سبيل المثال- صورة الإعلان المرفق في مجلة أمريكية على صفحتين؛ فمن المحتمل أن تقع عين القارئ وهو يقلب الصفحة اليسرى على الجزء الأخير من الكلمة الأخيرة بحيث تتحول جملة "تعال إلى ريف مالبورو" إلى "تعال وجرب مارلبورو" Come n'try، وربما يعول المُعلن الذكي كثيراً على هذا "الخطأ" الذي يقع فيه القارئ حتى بعد أن يقرأ العبارة الصحيحة، فقد يبقى أثر الانطباع الأولي في اللاشعور بما يكفي لتشجيعه على التجريب.



قد يهون الأمر إذا اقتصر على الإعلان التجاري؛ غير أنه يصبح أكثر خطورة عندما نكتشف بشاعة المؤامرة الكامنة في الرسائل الموجهة للأطفال، ولعل شركة "والت ديزني" الأمريكية هي أكثر شركات الإنتاج تورطا في تلويث عقول الأطفال كما يقول ناشطون كثيرون داخل أمريكا نفسها.



ففي إحدى لقطات فيلم "الأسد الملك" نكتشف تشكُّل كلمة "جنس" Sex عبر الغيوم المتحركة في السماء المعتمة.

يتراجع دور العقل الواعي عندما يتعرض الإنسان لبعض الظروف الفيزيولوجية والتأثيرات الخارجية، مثل الشعور بالنعاس والإرهاق، ويزداد تراجعاً مع تناول الكحول والمخدرات والتعرض للتنويم الإيحائي وحضور جلسات التأمل (اليوغا) والحضرات الصوفية وحفلات الموسيقى الصاخبة والمباريات الرياضية الحماسية، فضلاً عن حالة النوم الطبيعي، حيث يبادر العقل اللاواعي في معظم هذه الحالات إلى تولي زمام القيادة فتأتي الأحلام والسلوكيات خارجة عن المحاكمة المنطقية، وقد يقترب العقل من حالة التخدير هذه في صالات العرض السينمائي عندما يلفه الظلام ويقتصر إدراكه السمعي والبصري على الفيلم فقط، بل يقع الكثيرون في أسر الصورة داخل منازلهم أيضاً أثناء مشاهدة التلفزيون، وخصوصاً خلال المَشاهد التي تشحن العواطف وتشتت الوعي كالكوميديا والعنف والجنس مما يزيد من مفعول الرسائل الخفية ويثبط القدرة على اكتشافها ورفضها.


Wikimedia Commons

تنبأ المؤلف "ألدوس هكسلي" المتوفى عام 1936 بأنه سيأتي يوم يمكن فيه إقناع الناس باختيار مرشح ما في الانتخابات دون أن يشعروا بما تعرضوا له من دعاية وتوجيه.

اكتشفها بنفسك!

أنعم النظر في هذه الصورة الإعلانية لكأس الفودكا، ولا تدهش كثيراً إذا وجدت فيها ما يغريك بالتجريب حتى لو كان عقلك الواعي يرفض احتساء الخمر.

حاول اكتشاف سر إغراء هذه الصورة، ثم اقلب الصفحة لتتأكد!

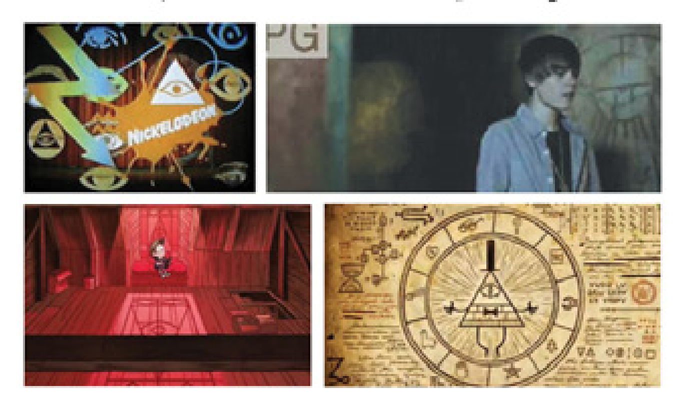


وفي مثال أكثر فحشا، تظهر صورة امرأة عارية [تم تشويهها في الصورة المرافقة] بسرعة على خلفية مشهد من فيلم "المنقذون" The Rescu-ers، ومع أن الصورة تبدو واضحة لمن يتعمد البحث عنها فإنها لا تلفت النظر عندما يقتصر التركيز على الفأرين المتحركين وسط الشاشة.



ويؤكد الناشطون المهتمون بتتبع هذه الرسائل وفضحها على الإنترنت أن شركة ديزني تسارع إلى حذف الرسائل الخفية من أفلامها عند طرحها على أقراص DVD بمجرد شيوع نبأ اكتشافها، لكن الكثير منها قد تم توثيقه وعرضه على موقع يوتيوب.

ويزداد الأمر سوءًا مع الرسائل ذات المضمون العقائدي والفكري التي تبثها الحركات السرية، حيث تتوزع رموز الهرم ذي "العين التي ترى كل شيء" و"البيكار والزاوية" والنجوم الخماسية والسداسية وأمثالها في الكثير من الخلفيات والزوايا الضيقة ضمن مشاهد لا تحصى من الأفلام والمسلسلات والأغاني المصورة، كما لم تسلم منها برامج الأطفال التي تُعرض في القنوات العربية المخصصة لهم.

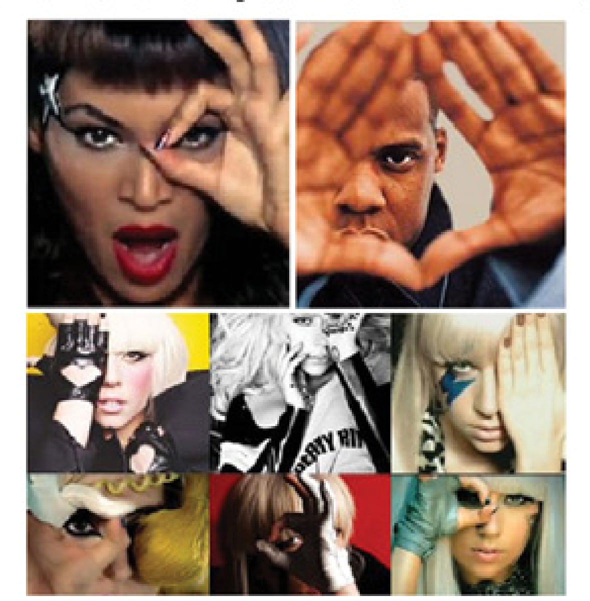


3. الرسائل الرمزية

تحدثنا في الفصول السابقة عن الرمزية الفنية ودورها في إيصال الرسائل التي يضمّنها الفنان في عمله، وقد آثرنا العودة إليها هنا من حيث تصنيفها ضمن أساليب بث الرسائل الخفية في عالم الصورة، إذ لا تعتمد هذه الرسائل على الومضات السريعة أو الإخفاء؛ بل تظهر بوضوح أمام العين المجردة والعقل الواعي بيد أنها تتطلب تدريباً أكثر على اقتناص حيل الفنان وفهماً أعمق لخصائص الإدراك البصري ونظريات الأشكال والألوان فضلاً عما تحمله الرموز من معان.

يمكن للباحث المتقصي جمع مئات الأمثلة الواضحة لرموز الجماعات السرية فيما تبثه وسائل الإعلام، لكن معظم الناس لا يولونها ما تستحقه من اهتمام بالرغم من خطورة الرسائل التي تحملها، فعلى سبيل المثال؛ تتخذ "العين التي ترى كل شيء" أشكالاً عديدة كلما أعلنت عن حضورها في الوسط الموسيقي، وكأن سلم الشهرة لا ينتصب أمام النجوم إلا بإعلان ولائهم الرمزي والمعلن للشيطان.

ومن أشهر نجوم الغناء المعاصرين على قائمة الحركات الشيطانية نجد كلا من مادونا وبريتني سبيرز وريهانا وليدي غاغا وبيونسيه وجي-زي، ويمكن للمتابع أن يكتشف في الكثير من الأغاني المصورة حضور الرموز الشيطانية بوضوح، علما بأن كلا من مادونا وبريتني سبيرز قد اعتنقتا مذهب القبالاه اليهودي المعروف بارتباطه بالسحر.



السر

ستكتشف من خلال تكبير صورة الإعلان في الصفحة السابقة أن المصمم أخفى بين الفقاعات صورة امرأة مثيرة، بهدف تحريض الجزء الداخلي من دماغك غريزياً، وهذه الحيلة تُطبق كثيراً في إعلانات المشروبات الغازية والكحولية.



وبالعودة إلى هوليود؛ نجد أن رموز الحركات السرية لم تغب عن أفلامها منذ بداية تاريخ السينما، فما زال بعض الباحثين يكتشفون المزيد من أسرار فيلم "متروبولس" الذي أنتج عام 1928.



ويرى باحثون أن الماسونية كانت تكتفي بتسجيل حضورها في الأفلام عبر الرموز التي يُحتمل ألا يعرفها معظم المشاهدين من الشباب والمراهقين. فعلى سبيل المثال؛ لا نسمع ذكراً واضحاً للماسونية في فيلم "الرجل الذي سيصبح ملكاً" The Man who would be King (1957)، لكن المغامر الذي يجسده الممثل اليهودي "شون كونري" لا ينجيه من الموت على يد أتباع قبيلة هندية في اللحظة الأخيرة سوى اكتشافهم رمز الماسونية "البيكار والزاوية" في قلادته فيسارعون إلى تقديسه.



وما زالت هذه السياسة مطبقة في السينما والتلفزيون حتى الآن، وذلك بالتوازي مع أساليب أخرى في عرض الرموز والإشارة إلى الماسونية، ففي المسلسل الكرتوني "عائلة سمبسون" The Simpsons نجد مشهدا مماثلا يتجنب الإفصاح عن ماسونية المعبد بالرغم من وضوح رموزه، حيث يكتشف أتباع المعبد علامة ما على جسد "هومر" فيسجدون بين يديه، ثم نجده في نهاية الحلقة يتمدد أمام الرسام ليرسم له لوحة مقدسة، فيقول وهو يحتسي الجعة: "من يشك في وجود الإله؟.. الآن أعرف الجواب: أنا الإله".

وفي ظل ديمقراطية المعلومات التي أتاحتها شبكة الإنترنت في العقود الأخيرة وانكشاف الكثير من الرسائل الخفية، يواصل الماسونيون ادعاء

تعد "العين التي ترى كل شيء" All Seeing Eye من أهم رموز الحركات السرية وأكثرها انتشاراً، وكما هو الحال في الخطاب الماسوني المعلن للناس -والذي يعتمد التضليل والكذب- فإن هذه العين ترمز إلى عين المهندس الأعظم (خالق الكون) أو عين الكون العظيمة، كما يقول بعض مؤلفيهم ومن وافقهم من أتباع الفلسفات الشرقية إنها عين البصيرة، بينما يشير المؤلف "رالف إبرسون" في كتابه "النظام العالمي الجديد" إلى أنها رمز لتوغل الماسونية في كل فئات المجتمع وقدرتها على مراقبته ومعاقبة من يفشي أسرارها.



أما أكبر قادة الماسونية في القرن التاسع عشر "ألبرت بايك" فيقول في كتابه "عقيدة وآداب الماسونية الأسكتلندية" -الذي تم تسريبه ونشره- إن العين كانت ترمز في العقائد الوثنية القديمة إلى عبادة الشمس، ثم يعترف بأنها ترمز اليوم إلى "الإله الخالد لوسيفر" أي الشيطان إبليس نفسه.

ويرى بعض الباحثين في علوم السحر أن هذه العين ليست سوى العين الشمال للشيطان، مشيرين إلى أنه لا يستخدم سوى العين الشمال واليد الشمال، وقد ورد في الحديث الشريف الذي رواه مسلم أن "الشيطان يأكل بشماله ويشرب بشماله".

ويمكن القول إن عبادة الشيطان تجسدت في الماضي على هيئة أوثان تخلط بين الشياطين والآلهة، وخصوصا في عبادة "بعل" و"حورس" و"رع"، ولا نستبعد النظريات التي تقول إن هذه العين ليست سوى رمز قديم ومتجدد للأعور الدجال الذي أخبر عنه جميع الأنبياء.

ومن الجدير بالذكر أن الرئيس الأمريكي الماسوني فرانكلين روزفلت أدخل صورة هرم مصري تعلوه العين على تصميم الدولار في منتصف الثلاثينيات، ويمكن للباحث أن يجد هذا الشعار الشيطاني أيضا في وثيقة حقوق الإنسان والمواطن التي أعلنتها الثورة الفرنسية عام 1789، في دلالة واضحة على الخلفية الماسونية للجهات التي أشعلت الثورة وسيطرت على البلاد بعدها.



البراءة وإنكار ارتباط بعض الرموز بحركتهم دون غيرها، كما يحاولون تقديم معان مزيفة لها، ولعل هذا يفسر محاولة منتجي فيلم "الرجال الذين يحدقون في الماعز" The Men who Stare at Goats إثبات أن العين داخل المثلث ليست سوى رمز لما يسمى بالعين الثالثة (البصيرة) التي يتأمل من خلالها أتباع الوثنيات الشرقية للوصول إلى الحقيقة.

ومع أن العين كانت تحمل بالفعل بعض الدلالات لدى الشرقيين منذ مئات السنين؛ إلا أن منتجي الفيلم لم يشرحوا لنا سبب وضع هذه العين داخل هرم فرعوني ثم ملء لقطات الفيلم بهذا الرمز الذي أصبح شعاراً لفرقة تتدرب على القوى العقلية في الجيش الأمريكي!





ولعل المنتجين أرادوا أيضاً تضمين رمزية أخرى أكثر خفاء؛ وهي ترحيب الضابط المتقاعد (الممثل جورج كلوني) بالصحفي (إيفان ماكغريغر) فور اكتشاف رمز الهرم والعين مرسوماً في دفتر مسوداته، وكأنها دلالة خفية من مخرج الفيلم على عمق العلاقة الأخوية بين الماسونيين، وذلك في حال إدراك المُشاهد لما يدل عليه هذا الرمز بالحقيقة.

من جهة أخرى؛ حيرت سلسلة روايات وأفلام "سيد الخواتم" Lord of the Rings النقاد والباحثين إزاء تحديد موقفها، فمع أن عالم الشر أشير إليه بالعين التي انتهت إلى الدمار؛ يحمل الجانب الخيّر في المقابل رموزاً ماسونية أخرى كالنجوم السبعة في تاج الملك والعمودين المقتبسين عن هيكل سليمان المزعوم، بينما تتضارب الآراء بشأن بعض الاستعارات التاريخية في السلسلة عن عوالم الجـــن ويأجوج ومأجوج وخاتم سليمان وانفلاق البحر لقوم موسى وحـرب مهلاييل مع إبليس وجنوده من المردة وعمالقة الجن، كما يتهرب الماسونيون من تهمة الارتباط كعادتهم فيقترحون تعلق هذه الرموز بالشيوعية وظروف الحرب العالمية الثانية التي تزامنت مع كتابة الرواية على يد الأسكتلندي جون تولكين.

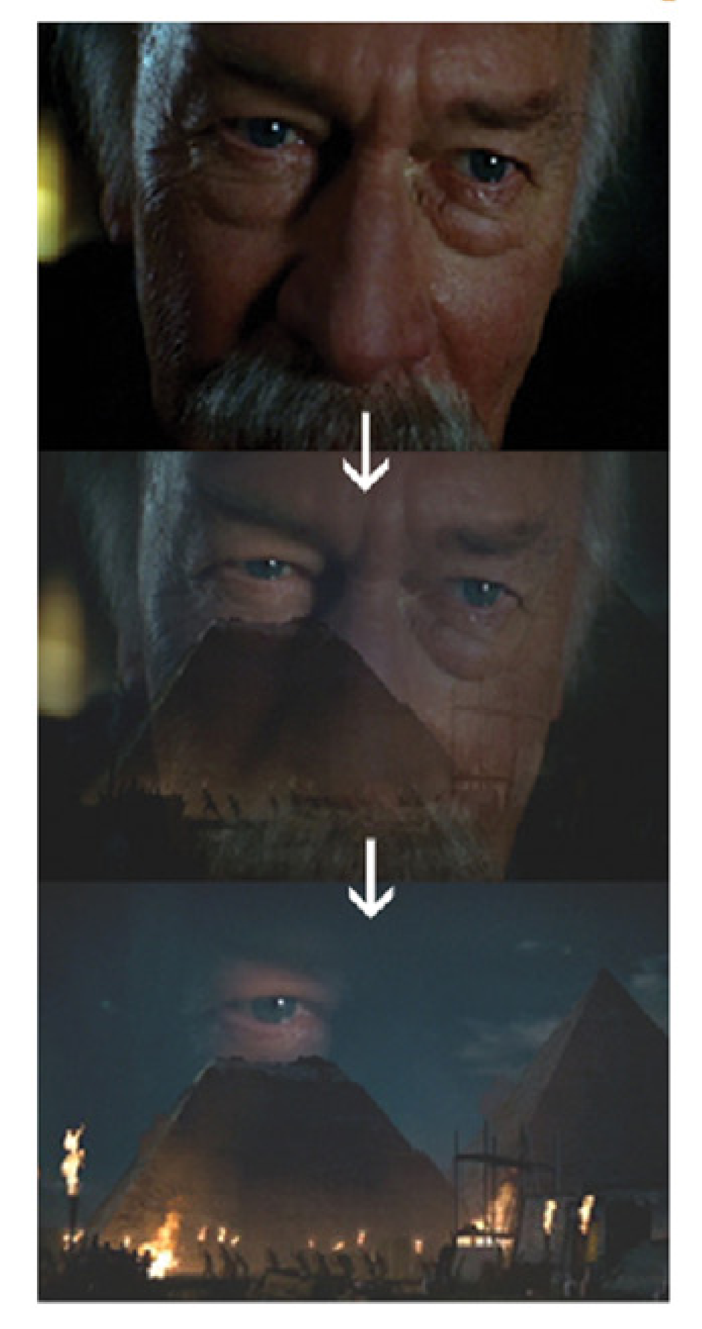


وبالرغم من حرصها على الغموض والسرية منذ نشأتها؛ يبدو أن الماسونية اعتمدت في السنوات الأخيرة سياسة تضليلية أكثر انفتاحا -في الظاهر- لتخفيف حدة الانتقاد والشك، ومع أنها لم تتخل عن رسائلها الخفية فقد أضافت إلى نشاطها السري جانباً معلناً للحديث عن إنجازاتها وتلميع صورتها.

وعلى سبيل المثال، يركز فيلم "كنز وطني" National Treasure على أن الجماعة الماسونية من الآباء المؤسسين للولايات المتحدة هم أبطال وطنيون يدين لهم كل الشعب الأمريكي بالولاء، فيروي الجد "الطيب" لحفيده قصة أولئك "العظماء" في جمع كنز هيكل سليمان المزعوم والإشارة له برموز خفية في وثيقة الاستقلال، ومن الطريف

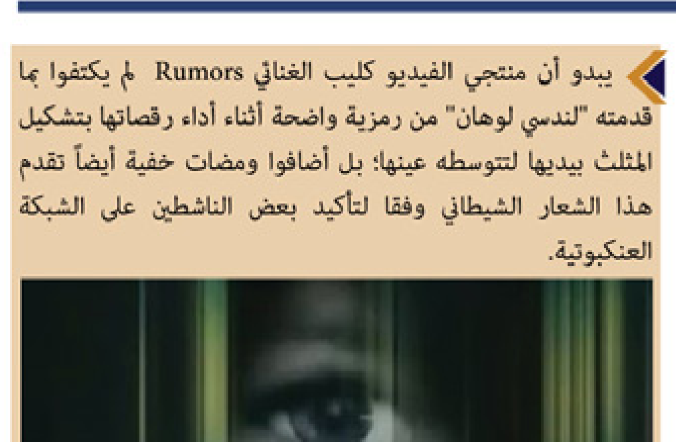
أن يختتم المُخرج هذا المشهد بمزج صورة وجه الجد مع هرم الجيزة لتتحول عينه إلى "العين التي ترى كل شيء" على قمة الهرم.

وتتعدد الرسائل الرمزية طوال الفيلم لتقديم الماسونيين في صورة أبطال وطنيين وعظماء، كما تتجلى في المشهد الختامي بتحريك ضابط المباحث الفيدرالي الخاتم الماسوني في إصبعه مع اعترافه لبطل الفيلم الذي سرق وثيقة استقلال البلاد من المتحف بأنه لن يعتقله، لتتغلب الأخوة الماسونية على القانون.





يبدو أن منتجي الفيديو كليب الغنائي Rumors لم يكتفوا بما قدمته "لندسي لوهان" من رمزية واضحة أثناء أداء رقصاتها بتشكيل المثلث بيديها لتتوسطه عينها؛ بل أضافوا ومضات خفية أيضاً تقدم هذا الشعار الشيطاني وفقا لتأكيد بعض الناشطين على الشبكة العنكبوتية.





لم تـكتف فرقة Pearl Jam بصورة واحدة للعين، بل نسختها بتكرار صارخ على الغلاف المطوي لألبومها "No Code"، ثم شكلت صورتها الكاملة داخل مثلث يظهر عند فرد الغلاف!



لا يقتصر استخدام هذه الرسائل على رموز الحركات السرية فحسب، بل توظفها هوليود أيضاً في تنميط صورة الإسلام والمسلمين، ففي هذه اللقطة التي تظهر في فيلم "المملكة" The Kingdom 2007)) بعد أن يقتل فريق مكتب التحقيقات الفيدرالية الموفد إلى السعودية عشرات "الإرهابيين" داخل أوكارهم في الرياض، ينظر القائد إلى فريقه للاطمئنان عليه من خلال فتحة في السقف تؤدي إلى مخبأ العصابة، ويتصادف وجود لوحة تحمل اسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم بحيث تُرى من زاوية ضيقة.

ويتضمن الفيلم عشرات الأمثلة المشابهة في استعراض طويل للرموز الإسلامية بهدف ربطها لاشعورياً بالإرهاب.



بالرغم من النفوذ الإعلامي المعروف للجماعات السرية في عالم الصورة؛ ينشط الكثير من المثقفين في الولايات المتحدة وأوربا على شبكة الإنترنت لإنتاج أفلام وثائقية مفصلة تفضح الرسائل الرمزية الخفية في وسائل الإعلام والترفيه المختلفة، مع ما تنطوي عليه من خلفيات أيديولوجية ودينية وسياسية تخريبية، ومن أهمها فيلم "العاملون في هوليوود: الكشف الكامل" Hollywood Insiders: Full Disclosure.

تُستخدم الثيمات الرمزية أيضاً لأهداف إعلانية وفنية، كتوظيف اللون الأحمر في الملابس المثيرة للممثلات والراقصات، وارتباط صورة العميل السري أو المحقق الجنائي بمظهر "شارلوك هولمز" ذي الغليون والقبعة والمعطف، واستعارة الدلالة الجنسية لمصّ الحلوى بين شفتي المغنية الفرنسية "فرانس جال" أو لتطاير الثوب بفعل مروحة تحت قدمي "مارلين مونرو" في عشرات المشاهد منذ الستينيات.

ويتعمد بعض المخرجين إبقاء المُشاهد متحفزاً بتوجيه الكاميرا إلى الأكتاف العارية لممثلة حسناء بحيث يستكمل اللاشعور المشهدَ الناقص بالمزيد من العري، والأمر نفسه يتكرر مع اختيار زوايا ووضعيات وخلفيات وملابس متنوعة تدفع المشاهد إلى التفكير بالجزء الذي لم ينكشف بعد من الجسد المثير.

تتخوف المنظمات التربوية في الغرب من إصرار وسائل الإعلام والترفيه النافذة على تخريب عقول الأطفال بالتدريج، بدءاً من إقصاء الخطاب الديني بدعوى التهرب من الطائفية وصولاً إلى تبني ثقافة بديلة قائمة على أسس وثنية أو شيطانية.

ويتهم الناشطون بعض البرامج الشهيرة مثل "تيلي تبيز" Teletubbies الموجه لما دون سن المدرسة بالتطبيع مع الشذوذ الجنسي وأشكال الوثنية الجديدة، إذ تتقمص شخصية "تنكي ونكي" دور محيراً بين الذكورة والأنوثة، كما تتخذ الرموز التي تحملها رؤوس الشخصيات الأربعة الرئيسة معان جنسية تقليدية، ويخشى التربويون أيضاً من رمزية الشمس ذات الحضور شبه الإلهي في استعادة لوثنيتها في العبادات الشيطانية، وخصوصاً مع اعتقاد البعض بتعمد المنتجين ملء خلفية البرنامج بصور طبيعية زاهية الألوان؛ بهدف إحداث فعل مشابه للتنويم الإيحائي لتمرير ما يحمله البرنامج من رسائل خفية.





ويلاحظ التربويون أيضاً حضور الرمزية الخفية ذات البعد الوثني والماسوني في مسلسل الأطفال الأمريكي "سبونج بوب" SpongeBob، مثل إله البحر "نبتون"، وعين حورس، والرموز الماسونية المعروفة داخل محفل هرمي الشكل.

وقد تبدو هذه المخاوف مبررة مع انتشار ظاهرة إحياء الرموز الوثنية والشيطانية في الفعاليات الثقافية والأنشطة المدرسية في أمريكا وأوربا، فضلاً عن الحضور الطاغي لأساطير السحرة والغيلان والمردة في أعمال أدبية وسينمائية لا تحصى، علماً بأن معظمها يترجم إلى اللغة العربية ويلقى رواجاً واسعاً في العالم الإسلامي دون أي رقابة تستحق الذكر.





الفصل الحادي عشر

الصورة النمطية

كيف تؤثر الصورة في أفكارنا؟

قد نتفق جميعاً على أن الأصل في الأشياء جوهرها، وأن المضمون والجوهر أهم بكثير من الجمال الخارجي للأشياء والأشخاص، ومع ذلك فإن التحكيم العقلاني نادراً ما يؤثر على سلوكنا عندما يتعلق الأمر بالجمال، فجاذبية المظهر الجميل قد تنفذ إلى أعماقنا وتدفعنا إلى اتخاذ قرارات ومواقف تتناقض مع قناعاتنا.

قد تكون مواقفنا هذه مُبررة جزئياً؛ فاستلطاف الجمال ميلٌ فطري، لكن الكثير من أحكامنا على الأشخاص والمجتمعات والأشياء تبدو خارجة عن المنطق والفطرة دون أن نشعر، لأن عقولنا تعمل وفقاً للصور الذهنية التي تنأى بنفسها كثيراً عن الواقع، حيث تتشكل هذه الصور بناء على التربية والتجربة والانفعالات النفسية والمدركات الحسية، وتظل الصورة البصرية هي الأكثر تأثيراً لأنها تبدو أكثر واقعية، فضلاً عن سهولة انطباعها في الذهن وسرعة تذكرها.

عندما تتراكم الصور الذهنية في أعماق اللاوعي يبدأ العقل بفرزها وتصنيفها، وتعدّ الصور النمطية Stereotype أضيق أشكال الصور الذهنية وأكثرها بعداً عن العقل والمحاكمة، فهي تختزل التفاصيل الكثيرة للشيء المنمّط في جزئيات بسيطة للغاية وترضى بها دون فهم، ثم تعممها على كل ما يشابه هذا الشيء في الواقع.

وعندما يعتاد العقل على التلقي السيئ دون أن يجهد نفسه في التمحيص والنقد والفهم فإنه يربط تلقائياً بين الصور -قد تكون بصرية ذهنية أو سمعية ذهنية- وما يرافقها من الأفكار والصفات بطريقة شرطية، وإذا عُرضت عليه صورة مماثلة في وقت لاحق؛ استدعى العقل الباطن على الفور تلك الصفات لينشأ اقتران شرطي بين الاثنين، وتصبح تلك "الصورة النمطية" جزءاً من قناعات الإنسان اللاشعورية التي تؤثر على قراراته وأحكامه وتصرفاته الشعورية، وينطبق الأمر نفسه على الصفات الحسنة والسيئة بالدرجة ذاها من الاختزال والتعميم، ويشمل الأشياء والأشخاص والأعراق والأديان والبلدان أيضاً دون فرق، فيقال هذا شعب كسول، وتلك مدينة ملهِمة، وذاك جنس عاطفي.. وهكذا.

يشكل اللاوعي نظاماً تخزينياً يحتفظ في الذاكرة طويلة الأمد بالمعلومات التي يرفضها العقل الواعي لتعارضها مع المنطق أو القيم الأخلاقية أو المعلومات المختزنة سابقاً، ويؤثر اللاوعي كثيراً في سلوك الإنسان وتقييمه للأمور وردود أفعاله بطريقة لا شعورية.

ولعل أكثر الصور النمطية شيوعاً تلك التي تتعلق بالجماعات الإنسانية من جهة تصنيفها ثقافياً وعرقياً ودينياً وجنسياً وطبقياً، مع ربط الصفات التي يراد تضخيمها بالسمات العامة لـــهذه الجماعة،



أجريت تجربة على معلمي إحدى المدارس الابتدائية الغربية لمعرفة أثر المظهر الخارجي للطفل على تقييم المدرسين له، فعُرضت عليهم صور فوتوغرافية لعدد من التلاميذ الصغار وطُلب منهم كتابة توقعاتهم لأوصاف ومهارات هؤلاء الأطفال، فكانت النتيجة هي وصف الأطفال الأكثر جمالاً بالذكاء!

في المقابل؛ قد يصبح هذا الارتباط الشرطي بين الجمال والذكاء لدينا معكوساً عند النظر إلى البالغين، ففرضية المرأة الحسناء الحمقاء تكاد تكون عرفاً عالمياً.



مقارنة طريفة أجراها الصحفي "دينس وينترمان" عام 2009 في مجلة بي.بي.سي، بين دمية باربي وفتاة حقيقية تدعى "ليبي"، حيث قام بتطبيق مقاييس جسد باربي على الفتاة نسبة إلى الطول وعرض الخصر والوركين، فكانت النتيجة مدهشة.

ويقل مستوى هذا الربط عندما يتعلق الأمر بصفات أقل تأثيرا على الفرز مثل المهن، فعندما يقدم فيلم سينمائي دوراً سيئاً لأحد الأطباء فمن المستبعد قيام المُشاهد بتعميم هذه الصورة على كل الأطباء لأنهم يمثلون شريحة مندمجة في مجتمعها، أما تحديد دين أو جنسية هذا الطبيب وفي إطار يستدعي تمييزه بهذه الصفة فيؤدي غالباً إلى التنميط والتعميم.

يصعب تغيير الصور الذهنية -والنمطية منها على الأخص- بطرق مباشرة وسريعة، بل يتخذ معظمنا موقفاً دفاعياً عندما نشعر بمحاولة أحدهم نقض ما نؤمن به، ويزداد التمسك بالصور الذهنية كلما ازداد عمقها في نفوسنا وأثرها على هويتنا وانتمائنا، فلا يقبل الناس تغيير دينهم وجنسياتهم وأسماء عائلاتهم بسهولة، لذا تبدأ عملية التنميط الممنهجة في وسائل الإعلام بتبسيط الفكرة ليصبح استيعابها أكثر سهولة، ثم تُضخم حسنات أو سيئات الصورة، وتُعرض في قوالب تلقى القبول والرواج -غريزياً في الغالب وفطرياً أحياناً- دون تحريض المتلقي على التفكير والمناقشة.

ومن أكثر الوسائل قابلية هي تلك التي تلجأ إلى السخرية والإثارة مثل الكاريكاتير والدراما العاطفية والكوميدية وأفلام الحركة المشحونة بالعنف، ويتعمد الإعلام الموجه (البروباجاندا) إبقاء الصورة النمطية حاضرة في ذهن المتلقي بثباتها وتكرارها المستمر في وسائل الإعلام بأشكالها المختلفة.

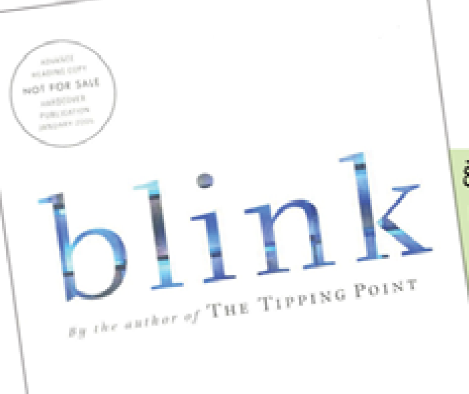
أثبتت دراسات "جيرسليف" أن مقاييس الجمال والجاذبية تتأثر كثيراً بالمقاييس التي يتم ترويجها عبر وسائل الإعلام لنجمات هوليود وعارضات الأزياء، حتى تشكلت لدى الناس حول العالم صورة نموذجية للجمال البشري يصعب الوصول إليها، مما يدفع الفتيات إلى إجراء جراحات التجميل لتغيير ملامحهن حتى لو كانت خالية من العيوب، ففي دراسة أجريت سنة 2006 في إحدى الدول الخليجية تبين أن 90% من النساء غير راضيات عن جمالهن الخارجي، وأن 37% من المراهقات يرغبن في إجراء عمليات التجميل لتحقيق مقاييس الجمال التي يحلمن بها.

في الفيلم الأمريكي الكوميدي "هال السطحي" Shallow Hal يتعرض هال (الممثل جاك بلاك) لتجربة تنويم إيحائي من قبل مرشد اجتماعي ليصبح اهتمامه مقتصراً فقط على الجمال الداخلي، فيقع في حب ابنة مديره في العمل ذات البدانة المفرطة، حيث تعكس عينه جمالها الداخلي على مظهرها فتبدو له في غاية الجمال.

ينتقد الفيلم بشدة الصورة النمطية التي تخلقها وسائل الإعلام في أذهان الناس حول مقاييس الجمال الظاهري على حساب جوهر الإنسان، فعندما يزول أثر التنويم عن "هال" يصر على استمرار علاقته بصديقته مع افتقارها إلى الجمال الجسدي.

ومع أن هوليود انتقدت هذه الصورة النمطية للجمال في أفلام أخرى مثل "الحسناء والوحش" و"أحدب نوتردام" و"فتيات سيئات" إلا أن الصورة النمطية للجمال الجسدي الشهواني قد تم تكريسها في مئات الأفلام والمسلسلات والأغاني الأخرى!

لم يقف أثر الحركات النسوية في الغرب منذ مطلع القرن العشرين عند استرجاع حقوق المرأة ومساواتها بالرجل بل أدى أيضاً إلى تنميطها أكثر من أي وقت مضى، حيث يُستغل جسد المرأة تجارياً في كل شيء للضرب على وتر الغرائز الجنسية لدى المستهلكين، بل تظهر الإيحاءات الجنسية أيضاً في الإعلانات التي لا تتضمن أي علاقة بين المرأة والسلعة.



في كتابه الشهير "ومضة" Blink (2005) يقول المؤلف الكندي مالكوم غلادويل إن الدماغ يقطع المشهد الذي يراه إلى صور متلاحقة (ومضات) مثل شريط السينما، بحيث تحمل كل منها جانباً من الواقع، ولكن قد تتضمن إحدى هذه الومضات الصورة الكاملة، فيكتفي الدماغ عندما يتعرض لمواقف مشابهة بأن يتخذ قراره بناء على الومضة الصحيحة دون تأمل وتفكير.

ويضرب على ذلك مثالا في تجربة أجريت على خبراء في الآثار، حيث نجحت مجموعة منهم في كشف زيف إحدى التحف المزورة بنظرة سريعة، لكن مجموعة أخرى بنفس خبرتهم أعطيت الوقت الكافي لفحص التحفة فلم تتمكن من كشف التزوير. ويقول المؤلف إن الومضة المخزنة في الدماغ عن التحف المزورة كانت كافية لاكتشاف التزوير دون تمحيص، لكن الفحص الدقيق جعل الحكم مبنيا على الدلائل الملموسة التي نجح المزورون في إتقانها وخداع الخبراء!

بالرغم من الأثر السيئ للعديد من وسائل الإعلام في تكريس الصور النمطية المسيئة؛ يمكن للإعلام الواعي أن يحدث أثراً معاكساً، فقد كشفت دراسة أجريت على مجموعة من الأطفال الأمريكيين أن مشاهدة برنامج "شارع سمسم" ساعدت على تكوين صورة إيجابية للجماعات العرقية الأخرى في المجتمع، إذ حرص منتجو البرنامج على إشراك جميع الأعراق في أدوار البطولة، كما تبين أن الأطفال الذين تابعوا البرنامج لمدة سنتين أصبحوا أكثر اقتناعاً بالمساواة بين الأعراق من أقرانهم الذين تابعوه لسنة واحدة فقط.



تعد الطائفية من أبرز مظاهر التنميط في المجتمعات العربية، وهي تتجلى بوضوح أكبر لدى بعض الأقليات الدينية التي تستبطن تاريخا طويلا من الصراع مع المسلمين السنة، وكذلك في الطوائف التي تميل ثقافيا نحو الغرب بكل ما لديه من صور نمطية مسيئة للإسلام وأهله.

وقد تتراجع حدة هذه الأزمة في حالات الشحن العاطفي الوطني أثناء المباريات والحروب والثورات، كما حدث بالفعل إبان ثورة يناير المصرية في مطلع عام 2011 عندما بلغت المشاعر الوطنية ذروتها ووحدت الناشطين من المسلمين والمسيحيين.

لكن الاصطفاف الطائفي سرعان ما يعود بعودة الأمور إلى طبيعتها، مما يؤكد نظرية "غوستاف لوبون" في انسياق الجماهير تحت إيحاء الشعارات الحماسية نحو "أرفع أنواع الأخلاقية"، ثم انحطاطها لتبني "غرائز التوحش الهدامة" الكامنة في الأعماق عندما يجد الفرد في انخراطه بالجماعة فرصةً لتحقيق انتمائه ولإشباع غرائزه دون حساب.

الصورة النمطية من الخرافة إلى عصر الصورة

A Brief History of BLASPHEMY

Liberalism, Censorship and 'The Satanic Verses'

RICHARD WEBSTER

في كتابه "مختصر تاريخ التجديف"؛ يرى الباحث البريطاني "ريتشارد وبستر" أن أحد أهم خصائص الديانة المسيحية (بجذورها اليهودية) هو احتقار الأديان الأخرى، فالنصوص التلمودية تنضح باحتقار كافة الأعراق الأخرى من البشر (الأغيار)، وعندما تبنّى الرومان وبقية الأوربيين المسيحية اعتمدوا تشويه صورة اليهود والوثنيين بطريقة مماثلة.

وخلال الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي؛ اشتغلت آلة الدعاية لتنميط صورة المسلمين اعتماداً على الأساطير التوراتية، وبعد أن اعتاد الناس على ربط اليهود بصورة وحش القيامة "اللوثايان" ذي الرؤوس السبعة؛ أعلن البابا إينوكنتوس الثالث أن النبي محمد صلى الله عليه وسلم هو "اللوثايان" نفسه، وتولى رسامو الكنيسة مهمة تصوير القتال ضد هذا الوحش.

لكن حركة الإصلاح الديني (البروتستانتية) قلبت الطاولة على بابا الفاتيكان في القرن السادس عشر، وأصبح الوحش يحمل في بعض الرسوم رؤوساً ثلاثة، أحدها للبابا نفسه والثاني يرمز للشيطان، ويبقى الثالث للمسلمين الذين رُبطت صورتهم آنذاك مع قوم يأجوج ومأجوج. كما نشرت البروتستانتية اللوثرية في ألمانيا رسوماً في غاية البذاءة لتنميط صورة البابا بوصفه لصاً وداعراً، وكان التحقير هو الوسيلة المفضلة لدى الكثيرين للتعبير عن موقفهم.

في المقابل؛ مارست الكنيسة الكاثوليكية كل الوسائل المتاحة لقمع الخارجين على الكنيسة (الهراطقة) عبر محاكم التفتيش من السجن والتعذيب والقتل، وكان للفن دور مهم في شيطنة صورة الهراطقة. كما شمل التنميط فئات أخرى في المجتمع؛ فانتشرت في القرن السادس عشر رسوم تنمط صورة المرأة بوصفها ساحرة وعميلة للشيطان والشر، ورسوم أخرى تنمط اليهود باستعارة موضوع "خنزيرة اليهود" Judensau التي كانت تقترن بهم لكونها حيواناً قذراً وأنثى، بحيث يقتصر دورهم على لعق مؤخرتها والرضاعة من أثدائها تمثيلاً لعجزهم عن الخروج من عالم الخطيئة والقذارة والأنوثة.

لكن نفوذ اليهود في الحركات البروتستانتية أعاد تشكيل العقل الغربي كله، فتغلغلت الأساطير التوراتية في الثقافة الأوروبية، وانتشرت عقيدة الألفية السعيدة المستمدة من سفر الرؤيا والتي تنص على أن عودة اليهود إلى فلسطين هي بشرى الألف عام السعيدة المرتقبة. ومن العجيب أن الكاثوليكية اضطرت في النهاية إلى مسايرة التيار العام والتقرب من اليهود في منتصف القرن العشرين، ولم يخرج عن هذا السياق سوى النازيين الذين سرعان ما تكاتف الغرب للتخلص منهم.



صورة نشرت في ألمانيا عام 1470 وتظهر فيها خنزيرة اليهود وحولها عدد من اليهود في وضعيات مهينة.

ويرى "وبستر" أن الإرث الطويل من التحقير والتنميط قد تم تحويله في العصر الحديث إلى صيغة علمانية، وأنه قُدم من جديد على أنه أحد أشكال العقلانية البشرية.

ويبدو أن الصورة العلمانية قد تزاوجت مع الصورة الدينية القديمة التي ما زالت حاضرة حتى اليوم، فبعد اكتشاف الأوربيين للقارة الأمريكية وبدء حركة الهجرة والاستيطان، اقترنت إبادة الهنود الحمر برؤية توراتية وعلمانية مزدوجة، فسمى المتدينون البيوريتان (إحدى طوائف البروتستانت) أنفسهم عبرانيين، وظنوا أنهم في مهمة مقدسة لتطهير أرض الميعاد من الكنعانيين، ولم يختلف الأمر كثيراً لدى العلمانيين الذين قدموا لإزاحة "الهمج" عن طريق العقلانية والتنوير، لذا وضع الرسام "جون غاست" هذه الرؤية في لوحته الدعائية التي تصور الحضارة القادمة من أوربا على هيئة فتاة تجمع ملامح الملائكية إلى المفاتن الجسدية، ونراها تحمل كتاباً في يد وأسلاك الهاتف والكهرباء في يد أخرى، بينما تنتشر سكك الحديد وعربات النقل والفلاحون والعمال في الأفق ليفر من أمامهم الهنود الحمر مع حيواناتهم.



ومع أن المهاجرين أبادوا عشرات الملايين من السكان الأصليين؛ فقد استمرت سياسة تنميطهم في الإعلام الأمريكي حتى التسعينيات من القرن العشرين، بل حملت عشرات الأفلام الكرتونية الموجهة للأطفال رسالة الإساءة والتنميط التي يبدو فيها السكان الأصليون على هيئتهم البدائية نفسها التي كانوا عليها قبل أربعة قرون.

الأمر نفسه تكرر وبقسوة أكبر ضد الأفارقة الذين جُلبوا عنوة إلى أمريكا، فمنذ نشأة السينما كان العرق الأسود موضع سخرية وتحقير، ويعد فيلم "مولد أمة" (Birth of a Nation 1915) عملاً نموذجياً لتنميط صورة السود بوصفهم وحوشاً يغتصبون النساء البيض، حيث عمّت بعد عرضه موجة من الرعب تجاه السود طوال العشرينيات. وبالرغم مما حققته حركات حقوق الإنسان من انتصار في الستينيات لصالح السود والملونين؛ ما زال الباحثون يؤكدون على أن صورة الأمريكي الأسود في أفلام هوليود تكرس صفات الكسل والعنف والسرقة والاغتصاب.



لقطة من فيلم فيلم "مولد أمة"

وإذا كان الأمر كذلك في حق المواطنين الأمريكيين فإن الصور النمطية للعدو الخارجي كانت دائماً أكثر إساءة، حيث اعتادت وسائل الإعلام وأفلام هوليود على تنميط شعوب بأكملها بما يتناسب مع سياسة الحكومة الخارجية، فاشتغلت أولاً بتنميط اليابانيين والألمان، ثم الروس وبقية شعوب أوربا الشرقية والصين، بينما ظلت صورة العرب والمسلمين حقلاً لتجارب التنميط منذ نشأة السينما في هوليود.

تحرص وسائل الإعلام على التنميط بالصورة البصرية لأنها تبقى في الذاكرة أكثر من الكلمات، فلا أحد يمكنه أن ينسى صورة الطائرة وهي تضرب برج التجارة العالمية في نيويورك، ولكن من الصعب أن يبقى في ذاكرتنا شيء مما قيل أو كُتب بعدها من تحليلات سياسية تشكك في نسبة هذه الأعمال لتنظيم القاعدة دون تورط المخابرات الأمريكية أو جهات خفية أخرى.

وبما أن ثقة الناس بالصورة الإخبارية بدأت بالتراجع منذ تسعينيات القرن العشرين [راجع فصل الصورة الإعلامية] فقد تركز الاهتمام على الصورة الفنية التي تخاطب المشاعر والغرائز مباشرة وتعتمد السخرية والتحقير والتنميط، ثم يأتي لاحقاً دور الحوارات الجادة واستعراض "الحقائق" عبر الصحف ونشرات الأخبار والأفلام الوثائقية؛ لمنح الصورة النمطية المطلوبة قدراً من المصداقية.



الصورة النمطية للغضب الإسلامي على غلاف مجلة نيوزويك

"الذين يحكون القصص هم الذين يتحكمون في المجتمع".
أفلاطون

يرى المفكر الفرنسي "جان بودريار" أن ثمة علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها تجعل الإنسان في العصر الحديث عاجزاً عن مقاومتها، فذهول العقل بالصور يؤدي إلى ترويض الأعين وقبول ما تحمله من مضامين وإملاءات، حتى في حال عدم الاطمئنان إلى مصداقيتها.

الصورة النمطية للعرب والمسلمين في هوليود

يؤكد الناقد الأمريكي "جاك شاهين" على أن ربع الأفلام التي أنتجتها هوليود في تاريخها يحقر العرب، فمن بين ألف فيلم هوليودي شاهده شاهين مما أنتج بين عامي 1896 و2000 لم يجد أكثر من اثنتي عشر حالة إيجابية فقط للعرب والمسلمين، إلى جانب اثنتين وخمسين حالة معتدلة فقط!

في بداية تاريخ السينما؛ تلخصت الصورة النمطية للمسلمين على ما جاء في أساطير الرحالة الأوربيين عن الشرق الغامض المليء بـقصص

يعد الفيلم الكوميدي "لا تعبث مع زوهان" You Don't Mess With The Zohan (2008) من أكثر الأفلام تنميطاً للقضية الفلسطينية وللمسلمين، فمن خلال رغبة عميل الموساد الأسطوري زوهان (الممثل اليهودي آدم ساندلر) بالانسحاب من المعركة ضد "الإرهابيين" الفلسطينيين يتم تنويم العقل الواعي بجرعات الكوميديا والجنس المستمرة، وتُضخ إلى اللاوعي مئات الصور النمطية.



هكذا يبدو العرب في نيويورك؛ كوفية وطاقية ولحية، مع ضحكة بلهاء!



الصورة النمطية للعربي في نيويورك لا تخرج عن كونه سائق تاكسي ملتح ويضع سجادة الصلاة أمامه، أو بائع في الأكشاك على الأرصفة.

في الفيلم الكوميدي "ترنيمة أمريكية" American Carol (2008) يستخدم المخرج اليهودي "ديفيد زكر" كل وسائل التنميط الممكنة لإرهاب المواطن الأمريكي من الإسلام.



من أجل تنميط المقاومة الفلسطينية بشقيها الإسلامي والعلماني، يضع عناصر طالبان الكوفية.

في فيلم "المملكة" The Kingdom (2007) ؛ وخلال المطاردة التي يقودها فريق مكتب التحقيقات الفيدرالية FBA الموفد إلى السعودية، يتسارع إيقاع الحركة ويتوتر المُشاهد في ترقب لاهث لمصير أحد أعضاء الفريق بعد اختطافه من قبل الإرهابيين، وهنا يدير المخرج "بيتر بيرغ" عدسة الكاميرا عدة مرات إلى المآذن والمساجد الموزعة على الطريق، كما لا يوفر فرصة إظهار امرأة منقبة وشيخ ملتح، وذلك خلال شحن المشاهد بمشاعر الحذر والترقب، ليتم تنميط كافة هذه المظاهر الإسلامية وربطها بالخوف.



السحر والجان، فنقلت هوليود هذه الصورة إلى الشاشة بإنتاج ما بين أربعة وستة أفلام سنوياً بين عامي 1910 و1920.

وبعد الحرب العالمية الأولى تحولت صورة العرب من قطاع طرق إلى ملوك نفط متخمين، ومع إعلان قيام دولة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين عام 1948 روجت هوليود صورة الشـعب اليهودي على أنه



الصورة النمطية للشيخ البدوي المهووس بالمرأة البيضاء
لقطة من فيلم "الشيخ" (1921)

حمَل وديع محاط بقطيع من الذئاب، وذلك بعد أن أكمل اليهود سيطرتهم على أهم شركات الإنتاج ومحطات التلفزة واعتمدوا سياسة الإنتاج المشترك وغير المعلن مع مركز الفيلم الحكومي الصهيوني، وكان من أهم نتاجات هذه المرحلة فيلم "سيف في الصحراء" (1949) وفيلم "الحاوي" (1953).

تضاعفت حملات الإساءة والتنميط بعد حربي 1967 و1973، وخصوصاً عندما قطع العرب إمدادات النفط عن الغرب الداعم للصهاينة، فتركز اهتمام الإعلام الغربي على ربط صورة العرب بالإرهاب مستغلاً العمليات النضالية -كالهجوم على الفريق "الإسرائيلي" في أولمبياد ميونخ عام 1972- وحركات الانتفاضة والصراع في لبنان والخليج والصومال وأفغانستان، ثم ربطت الصحافة الغربية بين صور حشود الشباب الإيراني وهم يرفعون المصاحف في ثورة الخميني وبين احتجاز العاملين في السفارة الأمريكية في طهران، لتصبح صورة الإسلامي الملتحي وهو يحمل مصحفاً منذ ذلك الحين رمزاً عالمياً للعنف والغضب والتخلف، وهي الصورة التي استثمرها الصهاينة أيضاً لتنميط المقاومة الفلسطينية في الإعلام العالمي.

بعد سقوط القطب الشيوعي وإعلان الرئيس الأمريكي جورج بوش الأب سعيه لتأسيس "النظام العالمي الجديد" -وهو الهدف المعلن للحكومة العالمية التي تسعى إليها منظمة المتنورين- أصبح الإسلام العدو الأول في ساحة الصراع الاستراتيجي وفقا لنظرية صراع الحضارات التي وضعها لاحقاً المفكر الأمريكي صامويل هنتنغتون، وفي الفترة نفسها بدأت مفاوضات السلام بين "الإسرائيليين" والعرب وأحدثت حرب الخليج -التي نُقلت أحداثها مباشرة عبر قناة CNN- وعياً جديداً في الشارع الغربي مما أدى إلى بعض الانفتاح.

ازدادت حدة التنميط بعد إعلان تنظيم القاعدة الحرب على الغرب ومهاجمة مصالحه حول العالم، وبدأت سلسلة من المواجهات والتفجيرات انطلاقاً من الهجوم على سفارتي واشنطن في نيروبي ودار السلام ووصولاً إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاها في مدريد ولندن. وبعد شهرين فقط من وقوع هجمات نيويورك عام 2001 استدعى أحد مستشاري الرئيس الأمريكي أبرز منتجي ومخرجي هوليود إلى البيت الأبيض لبحث السبل الممكنة لإشراك هوليود في "الحرب على الإرهاب".

لكن التجاوزات الأمريكية والبريطانية في احتلال أفغانستان والعراق دفعت الكثير من الإعلاميين للتخلص من ضيق هذه النظرة، فلم يعد التنميط السطحي لكل ما هو عربي مسلم مقبولاً كما في الماضي مع انفتاح الشعوب على بعضها عبر وسائل الاتصال المعولمة.



الصورة النمطية المسيئة للمسلمين كانت حاضرة أيضا في الرسوم المتحركة التي بثتها هوليود إلى كل أنحاء العالم.

أنتجت هوليود في التسعينيات أفلاماً تتفاوت بين التحقير الشديد للعرب وبعض التعاطف مع إنسانيتهم، ففي الجانب الأول ظهرت أفلام "قوات بحرية" Navy Seals و"أكاذيب حقيقية" True Lies، وفي الثاني نجد "قبلة الليل الطويل" و"جريمة كاملة" و"روبن هود أمير اللصوص" و"المحارب الثالث عشر".



الممثل باكستاني الأصل آرت مالك يلعب دور الإرهابي المسلم في فيلم "أكاذيب حقيقية"

عندما يتعلق الأمر بالمرأة المسلمة؛ تتوجه أنظار الغرب فوراً إلى الصورة النمطية لمظهرها الخارجي المقتصر على الحجاب الأسود، ولا تتناول وسائل الإعلام والسينما شيئاً وراء ذلك مما يسمح بفتح حوار جاد بشأن هذا اللباس، لذا تتحرك الحكومات على أعلى المستويات لحظر الحجاب أو النقاب بقوة القانون، وكأن التخلص من هذا المظهر "الصورة" سيحل مشاكل الغرب مع المهاجرين والإرهاب.



ملصق نشره اليمين المتطرف في سويسرا عام 2009 للتحريض على تصويت يحظر بناء المآذن، ويستخدم الصورة النمطية للمرأة المنقبة لتخويف الناس من انتشار مظاهر الإسلام.



الفصل الثاني عشر

الصورة تملأ حياتنا

في ختام جولتنا بين مراحل تاريخ الصورة، منذ ظهورها الأول على جدران الكهوف وحتى تشكلها المبهر في الفراغ بأبعادها الثلاث؛ ما زالت تطبيقات الصورة تتدخل في تفاصيل أخرى كثيرة في حياتنا اليومية، ولعل حصرها يتجاوز حدود هذا الكتاب، إلا أن عرض بعضها قد يكفي لتقديم رؤية شاملة عن قوة الصورة ودورها في حياتنا.

تطبيقات الصورة في عصر الصورة

التصوير الطبي

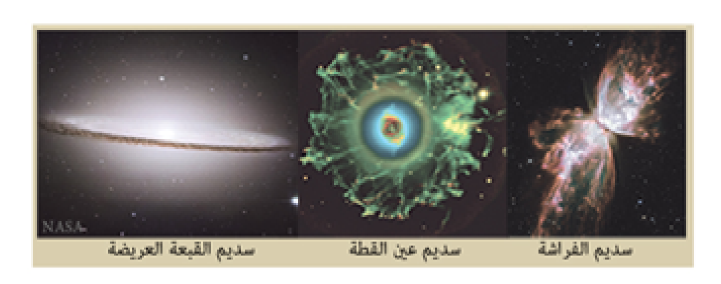
تتعدد استخدامات الصورة في عالم الطب، فهناك التصوير بالأشعة السينية لاكتشاف كسور العظام وتشخيص القرحة وأمراض القولون، والتصوير بالموجات فوق الصوتية (الإيكو) لمراقبة الأجنة في الأرحام وفحص بعض الأعضاء الباطنية كالقلب، والتصوير بالرنين المغناطيسي الذي يعتمد على توليد حقول مغناطيسية قوية لاستقطاب نويات الهيدروجين في الخلايا البشرية واستقبال إشاراتها لتشكيل صورة ثلاثية الأبعاد، وهناك أشكال أخرى أكثر تطوراً كالتصوير النووي والصوتي والتصوير بشعاع البوزيترونات، وتساعد جميعها على الوصول إلى أعماق أبعد لاكتشاف أدق المشكلات كمراقبة الأورام وأكسدة الدم والوظائف العصبية.

تندرج معظم هذه التقنيات تحت ما يسمى بالطب المرئي Tele-Medicine، الذي يستفيد من جميع أشكال التصوير السابقة، إلى جانب الجراحة بالمنظار والعمليات الجراحية التي يتم تصويرها وعرضها على الطلاب، كما يقوم العاملون في هذا الاختصاص بتحليل الصور ورسوم تخطيط المخ والقلب ثم بثها إلى أطباء استشاريين في مناطق بعيدة حول العالم لتلقي مشورتهم.

التصوير الفلكي والفضائي

يعود الفضل في اختراع المنظار المقرب "التلسكوب" إلى أبحاث ابن الهيثم في البصريات، وهي التي استفاد منها أبو حامد الإسطرلابي لصنع أول آلة رصد فلكية، قبل أن يستخدمها الإيطالي غاليليو غاليله في اكتشاف دوران الأرض حول الشمس ويقلب مفهوم الإنسان الغربي عن الكون من حوله، حيث استغل قوة الصورة في زلزلة العقول والبنى السياسية والدينية متحدياً البابا وكنيسته، بينما رفض أساقفة الفاتيكان النظر في منظاره المقرب مدعين أنه من صنع الشياطين، حتى اضطر غاليليو في النهاية إلى التراجع عن قراره والإذعان لحكم الكنيسة بدوران الكون كله حول الأرض التي عاش عليها المسيح-الإله.

تعمل المناظير العملاقة اليوم في عدة مراصد شهيرة موزعة بين الولايات المتحدة وأوربا وأمريكا الجنوبية، ولم تعد هذه المراصد تستخدم المرايا والعدسات لتجميع الصورة بعد اختراع تقنيات التصوير الراديوي، كما تتمتع المراصد الفضائية التي تجول على المركبات بمزايا أفضل في نقاء الصورة، وقد أذهلت الصور التي أرسلها مسبار هابل العلماءَ منذ إطلاقه عام 1990 وساهمت في تغيير فهم الإنسان للكون.



سديم الفراشة — سديم عين القطة — سديم القبعة العريضة

لكن قوة الصورة الفضائية لا تتوقف على ما نكتشفه من عجائب الكون؛ إذ تقدم لنا أيضاً العديد من الخدمات الجليلة لاكتشاف كوكبنا نفسه، فالصورة التي تقدمها الأقمار الصناعية تلعب دوراً رئيساً في اكتشاف المياه الجوفية والثروات النفطية والمعدنية ورسم الخرائط، ويعول عليها الباحثون أيضاً في أبحاث التصحر والاحتباس الحراري، وفي اكتشاف الآفات الزراعية ومتابعة هجرة الحيوانات والطيور وكشف مصادر التلوث، حتى أصبح بإمكان صيادي السمك البسطاء في الهند اللجوء إلى شبكة الإنترنت لتحديد أماكن تجمع الأسماك كل صباح عبر الصور الفضائية، وكان العلماء قد تنبؤوا منذ التسعينيات بأن الأقمار الصناعية ستساعد في المستقبل على التنبؤ بالزلازل قبل حدوثها.

المحاكاة

تقدم لنا الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد طيفاً واسعاً من الخدمات،

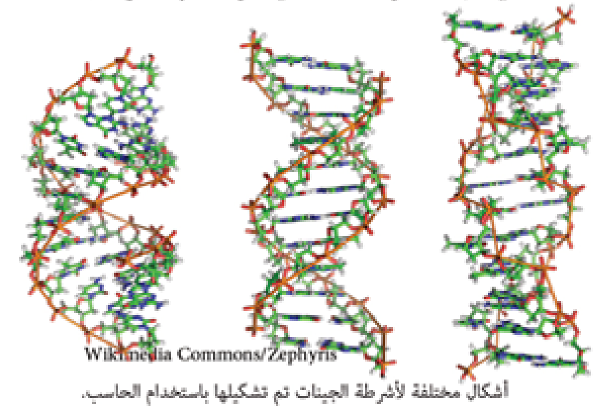
يدين علم الطب بالكثير للصورة المكبرة، فمنذ اختراع المجهر على يد البريطاني روبرت هوك عام 1665؛ تمكن الإنسان أخيراً من اكتشاف أسباب المرض والعدوى عندما رأى بعينه ملايين الميكروبات التي تغزو أجسامنا، ثم سرعان ما انكشفت عن أبصارنا غشاوة الجهل التي ظلت تلف عالمنا لآلاف السنين، وبدأنا نفهم أسرار تكوين الخلايا وحقيقة الإخصاب وآليات التوالد الخليوي وتفاعل المضادات مع الجراثيم وتشكل الحمض النووي، وعندما ظهر المجهر الإلكتروني -الذي يعتمد على حزم الإلكترونات بدلاً من تكبير الشعاع الضوئي بالعدسات- أصبح بإمكاننا تكبير الصورة مليون مرة لإبصار الفيروسات.

مجهر روبرت هوك كما يظهر في كتاب "الميكروغرافيا"

Wikimedia Commons

ونذكر منها على سبيل المثال ما يلي:

1. تجسيد كل ما يصعب تصويره واقعياً بالكاميرا، مثل تخيل وتبسيط الأحداث العلمية التي لا تُرى بالعين المجردة لفهم حقيقتها بصرياً، كحركة الجسيمات في الذرة وتركيب الخلايا وأشرطة الجينات DNA، وما يجري خلال التفاعلات الكيميائية والاندماج النووي و الكوارث البيئية، ومحاكاة جغرافية الكواكب التي لم تصل إليها المركبات الفضائية، وأيضاً الأشياء والوقائع ذات الحساسية الأخلاقية مثل دراسة تفاصيل جسد الإنسان وعملية الإخصاب والولادة.



أشكال مختلفة لأشرطة الجينات تم تشكيلها باستخدام الحاسب.

2. إعادة تركيب الماضي وتشكيله بصرياً، مثل طبيعة الحياة التي عاشها الناس منذ بدء وجودهم وحتى العصر الحديث، ومحاولة فهم كيفية بناء المدن والمعابد والآثار القديمة، ومقاربة الحياة البرية للحيوانات المنقرضة. وقد شاعت هذه التقنيات في العديد من المتاحف العالمية، حيث تقدم لزوارها جولة سياحية افتراضية في المدن المندثرة عبر شاشات بانورامية ونظارات مخصصة للصورة ثلاثية الأبعاد.

3. بناء عالم افتراضي لدراسة الاحتمالات المتعددة في الأبحاث، ففي بعض الدراسات الطبية والهندسية والجيولوجية؛ يستفيد الباحثون من تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد لتجسيد بيئة افتراضية ثم تطبيق التجارب عليها لفهم آلية عملها ونقاط ضعفها وسبل تطويرها.

4. تُستخدم البيئة الافتراضية في كابينات التدريب على الطيران التي تحاكي قمرة القيادة الحقيقية في الطائرات المدنية والمقاتلة، حيث تُعرض على الشاشات المحيطة بالمتدرب صورة افتراضية مطابقة للواقع الذي يعايشه الطيار أثناء التحليق والإقلاع والهبوط. كما يستفيد من هذه التقنية المتدربون على عمليات الإنقاذ وإطفاء الحرائق ومكافحة الجرائم عبر شاشات ضخمة تنقل صورة واقعية للمتدرب، وباستخدام تقنية تفاعلية تسمح للصورة بالتجاوب مع ردود فعل المتدرب كما في الواقع.



الأمن والتجسس

لم تتأخر أجهزة الاستخبارات الغربية عن الاستفادة من قوة الصورة منذ بداية ظهور الكاميرا، فأخفيت كاميرات المُخبرين -داخل كتاب وهمي أو عصا أو مسدس- منذ عام 1890، ثم تطورت تقنيات الإخفاء والتمويه على نحو متسارع حتى أصبح من الممكن إخفاؤها في نظارة المُخبر لتصور كل ما يراه، هذا إلى جانب الكاميرات التي تصور بالأشعة تحت الحمراء عند انعدام الإضاءة، والكاميرات الحرارية والصوتية وغيرها مما يسمح برؤية ما يخفيه الإنسان تحت ثيابه أو في حقائبه.

تتجلى قوة الصورة أيضاً في حياتنا المعاصرة حيثما صادفتنا كاميرات المراقبة، فهي تكاد تغطي معظم المواقع المهمة في مداخل الأبنية السكنية والتجارية والخدمية، وفي المرافق العامة، وداخل المصاعد والأبهاء والممرات، وفي المطارات والمشافي والأسواق والمصارف، وعند إشارات المرور، لتفاجئنا وسائل الإعلام بين حين وآخر عن كشف أسرار الجرائم والحوادث وعمليات الاغتيال التي تلتقطها هذه الكاميرات.

ومع أننا اعتدنا على وجود هذا الكاميرات في حياتنا؛ فلا يمكننا أن ننكر أثرها النفسي السيئ جراء التعدي على حرياتنا الشخصية، فشعورنا بالأمن في وجود هذه الأجهزة يشوبه الكثير من الإخلال اللاشعوري بالخصوصية، حتى بتنا نفتقد إلى الإحساس بالحرية مهما ارتفعت أسوار بيوتنا، إذ لم تعد عيون المتطفلين تلاحقنا من الأراضي المجاورة، بل باتت تراقبنا من الأعلى وفي الخفاء حيث تمسح الأقمار الصناعية كل متر من الأرض وبدرجة عالية من الدقة، حتى أصبح من السهل التقاط صور واضحة وملونة لتفاصيل الحياة اليومية لأي شخص على وجه الكرة الأرضية!

مع تطور التكنولوجيا وانفتاح الحدود على شركات التسويق العالمية، أصبح من الممكن الآن شراء كاميرات التجسس الخفية عبر الإنترنت بكل سهولة وبأسعار زهيدة، ولم يعد الأمر يتطلب الكثير من الذكاء لإخفائها بعد أن أصبحت مدمجة في الكثير من الأدوات المستخدمة في حياتنا اليومية.

amazon.com

لكن المفاجأة الكبرى في هذا الصدد جاءت مع إعلان شركة "غوغل" الأمريكية عام 2004 عن إتاحة التمتع بالبحث في الصور الفضائية لأي مكان في العالم عبر خدمة "غوغل إيرث"Google Earth على الإنترنت، فتحقق بالفعل ما كان ضرباً من الخيال العلمي بشأن قدرة أي شخص متصل بالشبكة على رؤية صورة ملونة لمنزله من الفضاء. وقد أثارت هذه التقنية الكثير من انتقادات الحكومات حول العالم، فمع أن أجهزة الاستخبارات الكبرى تستطيع تصوير ما هو أكثر دقة من هذه الصور؛ إلا أنها المرة الأولى التي يتاح فيها للمجرمين التقاط الصور لأي موقع من العالم، فضلاً عما تكشفه هذه التقنية من الأسرار التي تخفيها بعض السلطات عن شعوبها، بينما تستثني هذه الخدمة المواقع الحساسة في كل من "إسرائيل" والولايات المتحدة!


خدمة "غوغل إيرث" تقدم رسوما ثلاثية الأبعاد لبعض المدن الكبرى في العالم، وتتيح للمستخدم التنقل بين معالمها من كل الجهات.

بلغت حمى الأقمار الصناعية التجسسية ذروتها إبان الحرب الباردة في القرن العشرين، حتى وصل الأمر بالاتحاد السوفييتي إلى إطلاق سلسلة من أقمار "كوزموس" التي لا تتجاوز مهمتها بضع ساعات ثم تتحول إلى خردة، فخلال تسعين يوماً فقط تم إطلاق سبعة وخمسين قمراً كانت مهمتها جميعاً مراقبة قمر أمريكي واحد، ولم يكن الحال أفضل بعد انتهاء الحرب الباردة بين القطبين، فبعد هزيمة الجيش العراقي في عاصفة الصحراء؛ نشر الجيش الأمريكي شبكة أقمار صناعية فوق العراق تتضمن خمسين آلة تصوير لالتقاط أبسط التحركات.

القضاء والبحث الجنائي

يعتمد التحقيق الجنائي كثيراً على قوة الصورة في مجالات عدة، فالمحاكاة ثلاثية الأبعاد تساعد المحققين على إعادة تمثيل الجرائم والحوادث لبحث كافة السيناريوهات المحتملة وتحديد أصحاب المسؤولية، كما تستند بعض التحقيقات إلى البحث المجهري في الأدلة التي يُعثر عليها في موقع الجريمة، لتساعد على الإمساك بأحد الخيوط التي قد تدل على قرائن واضحة، فضلاً عن رفع البصمات التي تُترك في الموقع.

ومع أن الصور الفوتوغرافية وشرائط الفيديو لا تتمتع بمصداقية كافية لإدانة المتهم، نظراً لإمكانية تزويرها في ظل التقنيات المتاحة لعامة الناس، فهي قرائن تخول السلطات المختصة التحقيق مع المتهم ومواجهته بها للحصول على الاعتراف إن أمكن ذلك، وقد يجد فيها القاضي أحياناً دليلاً كافياً لإدانته.

تلجأ معظم السلطات الجنائية في العالم إلى التصوير الجنائي التعريفي لكل شخص يتم اعتقاله، حيث تؤخذ له صورة جانبية وأخرى مقابلة للوجه، لتتم إضافتهما إلي سجله الجنائي، بهدف الاستعانة بهما للتعرف إليه فيما بعد.

الثقافة والتعليم والنشر

تحتل الصورة موقعاً مهماً إلى جانب الكلمة في المجال التعليمي، فهي تشكل عاملاً مشوقاً لإثارة اهتمام المتعلم، وخصوصاً الطلبة الصغار، فتقدم لهم فرصة الموازنة بين العقل والشعور، وتزيح عن كاهلهم عبء الرتابة والملل، كما تزيد من وضوح الفكرة بتمثيلها بصرياً، فاكتساب المفاهيم يبدأ من المحسوس إلى المجرد، وقد كانت الصورة هي الأصل قبل اختراع الرموز الأبجدية، لذا تعتمد المناهج المدرسية عموماً على الصور والرسوم التوضيحية قدر الإمكان، كما تستخدم بعضُ الأنظمة المتطورة وسائل بصرية أخرى كالفيديو والإنترنت وعروض الشرائح، فالصورة البصرية تحظى بقدرة أكبر على تحفيز الوعي والثبات في الذاكرة.

تعتمد الأنظمة المتطورة أيضاً على تقنيات حديثة لتحقيق أكبر قدر ممكن من فاعلية الصورة التعليمية، فوفقاً لمبادئ الخرائط الذهنية؛ يبدع المختصون شروحاً بصرية تساعد على الإقناع والمقارنة، بحيث يتمكن المتعلم من فهمها وحفظها بصرياً بفعالية أكبر بكثير من النص المقروء.

الأمر نفسه يتكرر في كافة مجالات الثقافة والنشر، فمستقبل الكتب النصية بات مهدداً في عصر الصورة، إذ تقدم تقنيات الكتاب الإلكتروني خدمات أكثر جاذبية وسهولة، فمنذ عام 1971 بدأ التوجه نحو الكتاب الرقمي مع مشروع غوتنبرغ لرقمنة الكتب ذات الملكية المشاعة، ثم توالت مشاريع الكتب الرقمية على الأقراص ووسائط التخزين المختلفة، وتولت شبكة الإنترنت مهمة عولمة هذه الظاهرة منذ عام 1993.

لكن النقلة الأهم كانت مع تحقق حلم "الحبر الإلكتروني" عندما طرحت شركة أمازون جهاز "كندل" Kindle الذي يتيح حفظ الكتاب بصيغة رقمية لتصفحه على شاشته في أي مكان، وتتميز شاشة الجهاز بشبهها الكبير بالورق فهي لا تبث ضوءاً بل تُقرأ كالكتاب الورقي اعتماداً على إضاءة المحيط، أما جهاز "آيباد" IPad

الذي طرحته شركة "آبل" فهو أقرب إلى الحاسب اللوحي، حيث يعتمد على إضاءة شاشته الملونة، ويسمح بعرض الأفلام وتصفح الإنترنت والكتابة باللمس.

استقبل الناشرون حول العالم هذه التقنيات بحذر مضاعف، فبالرغم من تعلق الإنسان التقليدي بالكتاب الورقي منذ آلاف السنين؛ فإن الكتب الإلكترونية تقدم مزايا كثيرة تبدأ بتجاوز المشكلات البيئية الناتجة عن استهلاك الورق، ولا تنتهي بسهولة البحث والتصفح وجاذبية الصورة، لذا يؤكد كبار الناشرين في الدول المتقدمة على أن مستقبل الكتاب الورقي سيظل مرهوناً بقدرته على توظيف قوة الصورة في لفت الأنظار، سواء بتصميم الغلاف أو بالصور التوضيحية التي تملأ صفحاته.



جهاز آيباد اللوحي أصبح من وسائل التعليم الأكثر شيوعا في الغرب

جهاز كندل الذي يعمل بالحبر الإلكتروني

كيف سيؤثر مستقبل الصورة على حياتنا؟

في مطلع سبعينيات القرن العشرين؛ اختار المفكر الأمريكي "آلفن توفلر" لأحد مؤلفاته المشهورة اسم "صدمة المستقبل"، فأخذ هذا المصطلح مكانه على الفور في الأوساط الفكرية والمعاجم، ليعبّر بقوة عن الأثر النفسي والعقلي الناشئ عن التسارع في وتيرة الانتقال نحو عصر جديد يختلف جذرياً عن عصر الثورة الصناعية، ثم سرعان ما اكتسبت صيغة "المجتمع بعد الصناعي" Postindustrial شرعيتها لدى كتّاب وفلاسفة علـــم "المستقبليـــات"، تمهيداً لصدور كتاب "مجيء المجتمع بعد الصناعي" سنة 1973 الذي عدّه البعض ذروة الأعمال الفلسفية التي تنبأت بملامح المستقبل المليء بعجائب التكنولوجيا.

تتفاوت آراء وتحليلات المفكرين المستقبليين Futurists في نظرتهم إلى المستقبل بين التفاؤل والتشاؤم، ففي الجانب المتفائل نجد "فانفر بوش" الذي وضع تخيلاً مبكراً لشبكة الإنترنت تحت اسم "ميمكس" Memex منذ عام 1945، وقد تفاءل كثيراً بدور هذه الشبكة في إتاحة الفرصة للجميع للوصول إلى شبكة معلومات عالمية موحدة، وكان لديه حلم كبير بأن يكون المستفيد الأول منها هم الأطفال الذين سيصبحون الجيل العبقري الأول في التاريخ حسب اعتقاده.

ويتفق "ماسودا" (1980) مع "بوش" في أن التقنيات الجديدة ستفتح الباب واسعاً أمام ديمقراطية جديدة تمكّن الناشطين والمهتمين من التكتل والتعارف وتنشيط الجهود عبر العالم لخدمة البشرية، أما "مارتن إرنست" (1981) فكان اهتمامه منصبًا على الرفاهية التي ستتيحها تكنولوجيا المعلومات من خلال التوسع في الإنفاق على الترفيه والتسلية.

على الجانب الآخر؛ رسم "جورج أورويل" صورة أكثر عمقا للمستقبل في روايته التي سماها "1984"، حيث تصور إخضاع مجتمع لندن لرقابة صارمة تتحكم في عقول الناس وأفكارهم وحتى مشاعرهم تجاه الجنس الآخر، وتُرصد فيه جميع التحركات لتُعرض على شاشة "الأخ الأكبر" الذي يمثل السلطة المستبدة، بينما تتولى

أجهزته الحكومd8ة -مثل وزارتي الحب والحقيقة- مهمة تحويل المجتمع إلى قطيع بشري مسلوب الإرادة.

ومع أن عام 1984 كان قد مرّ دون تحقُّق نبوءة أورويل على الوجه الذي تخيله؛ إلا أن الواقع الذي يعيشه مجتمع القرن الواحد والعشرين لا يبدو بعيداً عن مخاوفه إذا أخذنا بالحسبان تطور تقنيات المراقبة والتجسس، فكاميرات المراقبة باتت قابلة للزرع في الأقلام والنظارات وأزرار القمصان، والأقمار الصناعية قادرة على التقاط صور ملونة ومكبرة لأي موقع في العالم، وحتى وسائل الاتصال المألوفة في حياتنا المعاصرة باتت موضع شك وشبهة، فحسابات مواقع التواصل الاجتماعي يتم توظيفها لأغراض أمنية وتسويقية، وأجهزة الهاتف الخليوي يمكنها أن تتحول إلى أجهزة تنصت على أصحابها حتى عندما

في عصر الصورة لم يعد هناك مكان للكلمة المجردة، فحتى المجلات العلمية المحكّمة والجادة باتت مجبرة على استثمار قوة الصورة للمحافظة على قدرتها التنافسية والتخلص من الرتابة، فبعد تسعين سنة من تمسك مجلة هارفارد للأعمال «Harvard Business Review» بمظهرها الجاد، عبر نشر قائمة محتويات العدد على الغلاف والترفع عن استخدام الصور والرسوم، اضطرت عام 1990 إلى نشر أول صورة على غلافها، ثم اعترف رئيس تحريرها الجديد "إدي إغناتيوس" في مطلع عام 2009 بأن المجلة استهانت بذكاء القارئ عندما أصرت على أن يكون كل شيء جاداً، لذا توقفت عن نشر المحتويات على الغلاف واستخدمت المزيد من الصور والرسوم البيانية.

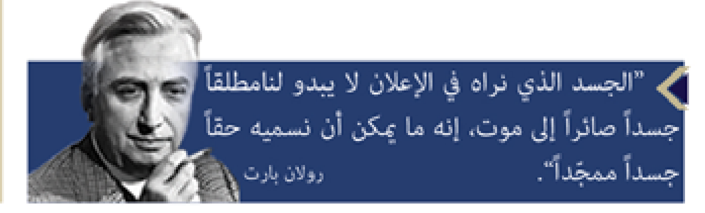


تكون مطفأة تماماً، وأنظمة تشغيل الحواسب الشخصية والهواتف الذكية قادرة أيضاً على إرسال تقارير حول حسابات وبيانات وصور أصحابها إلى الجهات المعنية عبر شبكة الإنترنت، ويتم هذا كله بالتعاون بين السلطات وشركات التكنولوجيا والاتصالات العملاقة.

لكن الخطورة في عصر الصورة وثورة الإنفوميديا لا تقتصر على الجانب الأمني فقط، فثقافة الاستهلاك لم تجد طريقها إلى العولمة إلا عبر وسائط الصورة الإعلامية والفنية، فهي تنمِّط العقل أولاً وتسطحه، ثم تحفز الجانب الغريزي جاعلة من الجسد الإنساني الجميل أيقونة العصر المقدسة، أما المرأة فيُختزل وجودها بالكامل إلى جسد مشتهى، بينما يُنبذ الجسد الآخر عندما لا يحقق مواصفات القداسة، حتى بات الجسد المعاد تصنيعه أقرب في ذهن المتلقي إلى الخلود، وهو ما تحرص آلة الإعلام على إبرازه علناً كما كان يصرح مايكل جاكسون في تشبهه بشخصية "بيتربان" الكرتونية التي لا تشيخ.

العنف أيضاً يتحول إلى سلعة تدر الربح وتخدر العقول في عصر الصورة المعولمة، كما تتحول مشاهد القتل الحقيقي في الكوارث والجرائم والحروب إلى مادة للتسلية والإثارة، فتتهافت عليها وسائل الإعلام وتجني من ورائها المزيد من عوائد الإعلانات، ولا يمكن للباحث أن يغفل عن الأهداف السياسية والدينية الكامنة وراء هذا هذا الإفساد المتعمد فضلا عن تحقيق الأرباح.

ولا يكتفي الإنسان الخاضع لشروط المدنية الحديثة بتبلد الإحساس بل يصاب أيضاً بلوثة السرعة في كل شيء، فالصور تُبث على مدار الساعة لتنقل أحداث العالم على الهواء مباشرة، أما تقلبات الأسهم وأحوال الطقس وأخبار الرياضة وفضائح النجوم فتطارده على الشاشات وصفحات الجرائد وهاتفه المحمول حتى لو لم يكن مهتماً بها، ليصل به الحال إلى إدمان الصورة العاجلة والمتجددة والمثيرة التي تملأ كل دقيقة في حياته، وقد يضطر أحياناً إلى اللجوء لعيادات الطب النفسي التي باتت تستقبل حالات الإدمان العصـــــرية، كإدمـــان مواقع التواصل وألعاب الفيديو والصور الإباحية والجنس الإلكتروني والتعصب الرياضي!



"الجسد الذي نراه في الإعلان لا يبدو لنا مطلقاً جسداً صائراً إلى موت، إنه ما يمكن أن نسميه حقاً جسداً ممجّداً".

رولان بارت

مستقبل دماغنا

هذه التطورات في ثقافة الإنسان المعاصر وأسلوب حياته باتت تؤثر أيضاً على فيزيولوجيته حسب رأي بعض المحللين، فالدماغ البشري ذاته أصبح مضطراً للحاق بهذا التغير في محاولة للمواءمة مع الوظيفة التي تجبره عليها حضارة الصورة، إذ يحذّر العالم الأمريكي "بول فيتز" من إمكانية تبدل وظائف الدماغ في ظل هذا الانقلاب الثقافي الذي لا يتواءم مع ما خُلق له الإنسان واعتاد عليه طوال آلاف السنين.

ينقسم الدماغ كما هو معروف إلى نصف أيمن يتولى استقبال الصور المتخيلة، ونصف أيسر يلتقط الدلالات المجردة غير التصويرية كالأرقام والحروف، وقد أطلق "فيتز" على النصف الأيمن اسم النظام التناظري "أنالوغ" بينما سمى الآخر بالنظام الرقمي "ديجتال"، ويتلقى الدماغ الصور من العصب البصري إما على هيئة رموز بصرية "تناظرية" كما هو الحال في الأعمال الفنية الواقعية التي تركها فنانو عصر النهضة، أو على هيئة رموز ومعلومات مجردة "رقمية" لا تختلف عن الألفاظ والأرقام، وهو ما يحدث عند تأمل لوحة فنية حديثة كالتي تعود إلى المدرسة الرمزية أو مدرسة "البوب آرت".



ونظراً لانحراف وجهة الفن الحديث نحو الرمزية المفرطة؛ يرى "فيتز" أن النصف الأيمن من الدماغ سيؤول بالتدريج إلى الضمور لتضاؤل وظيفته الإبداعية التخيلية، وأن هذا التغير سينعكس على الثقافة مع ميل الإنسان إلى المرور العابر بالعمل الفني دون اكتراث بفهم دلالاته، ما يؤدي لاحقاً إلى برود العواطف الإنسانية وميل الأنماط السلوكية إلى المزيد من البراغماتية والروتين، وهكذا يقترب الإنسان يوماً بعد يوم من الآلات التي تدير حياته وتصبغها بطابعها الجاف، حتى تتماهى الحدود الفاصلة بينهما ويفقد الإنسان ما تبقى من إنسانيته قبل أن يسقط في وحل العدمية.

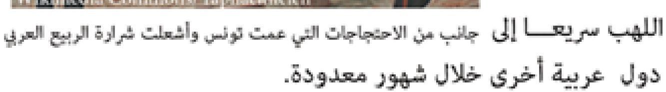
كشفت دراسة للبروفسور جان توينج بعنوان "وباء النرجسية: العيش في عصر الاستحقاق" عن دور شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية مشاعر الإعجاب المَرَضي بالذات (النرجسية)، كما أكدت دراسات عدة على نشوء ظاهرة الإدمان على هذه الشبكات مما أثار جدلا علميا في الولايات المتحدة بشأن تصنيف هذا الإدمان ضمن دليل الاضطرابات النفسية المعروف. ويربط بعض الباحثين بين هذه الشبكات وبين اضطرابات نقص الانتباه أيضا، فالاعتياد الدائم على الدفق المتواصل للصور والمعلومات بات يؤثر على قدرتنا على الاستيعاب والتركيز، حتى صار من الصعب على الكثيرين استعادة قدرتهم على القراءة المطولة للكتب والمقالات وسط حالة التشتت الدائم في عالم الصورة.

تبدلات الثقافة

بالعودة إلى التنبؤات التفاؤلية التي بشر بها الكثيرون في مطلع العصر الحديث؛ نجد أن الرؤية لن تكتمل دون المصادقة على حسنات عصر الصورة الذي نعيشه، فثقافة ما بعد الحداثة سقطت كما يرى كثيرون بعد فشلها في الإجابة على التساؤلات التي طرحتها، وقد نعاها عدد من كبار مفكري الغرب في أواخر القرن العشرين، مثل الكاتب البريطاني "آلان كيربي" والمفكر الأمريكي "نعوم تشومسكي" ونائب الرئيس الأمريكي الأسبق "آل غور".

أما الفيلسوف الأمريكي "كيم لوثر" فأضاف إلى نعيها اقتراح ولادة ثقافة بديلة أسماها الثقافة الإلكترونية، ممتدحاً قدرة الإعلام الجديد على زيادة وعي الجيل الناشئ الذي لم يعد من السهل خداعه -حسب رأيه- بلوثات العنصرية وصراعات الأيديولوجيا التي شغلت عقول الجيل السابق، مشيرا إلى أن الثقافة الجديدة أحيت من جديد القيم العائلية والروحية، وأعلت من شأن الديمقراطية وحرية التعبير وحقوق الإنسان على نحو لم يسبق له مثيل في العصر الحديث، كما يقول لوثر.

ولا شك في أن هذه الرؤية المتفائلة تنطوي على كثير من الصواب في حال قصر زاوية الرؤية على الصراع داخل كل دولة بين الشعب وحكومته، وأبلغ مثال على ذلك ما حدث في مطلع عام 2011 عندما قدحت صورة محمد البوعزيزي الذي أشعل النار في جسده شرارة الثورة في تونس، لتنتقل ألسنة اللهب سريعا إلى دول عربية أخرى خلال شهور معدودة.



جانب من الاحتجاجات التي عمت تونس وأشعلت شرارة الربيع العربي

ومع أن بعض الثورات العربية لم تكتمل لتذوق طعم النجاح بعد سنوات من انطلاقها، إلا أن الجيل الذي أتقن استثمار قوة الصورة لم يعد من السهل اقتياده إلى حظيرة الطاعة العمياء في ظل الانفتاح القسري على ديمقراطية المعلومات، فجرائم الفساد وانتهاكات القمع باتت توثق لحظة وقوعها وتنتشر في اليوم نفسه ليراها العالم كله.

لكن التفاؤل المفرط في ظل الحماس الثوري سيصطدم عاجلا أم آجلا بعقبات كثيرة، وأهمها أن قوة الصورة سلاح ذو حدين، ففي ظل الفوضى الإعلامية الناجمة عن ديمقراطية الإنترنت وسهولة التزوير والتلفيق تفقد الصورة الكثير من قوتها حتى تتحول في بعض الحالات إلى مصدر للشك بدلا من العكس.

وطالما ظلت وسائل الإعلام التقليدي والجديد تنتهي في ملكيتها إلى أوروبا وروسيا والولايات المتحدة والحربين العالميتين، فمن غير المنطقي تغافل الثوار العرب وغيرهم عن الدور الذي يمكن لهذه الوسائل أن تلعبه في التحريض على الانتفاضة ببعض الحالات، حتى عندما تبدو الثورة ضد الطغاة بذاتها مبررة، لأن النظر إلى الاضطرابات السياسية من زاوية أعلى تتسع للعالم كله قد يؤدي إلى نتائج مختلفة تماما عما يظهر للثوار الغاضبين ضمن حدود دولهم الضيقة، ومن المعروف تاريخيا أن الشباب الناشطين الذين يحملون على عاتقهم قيادة الثورات لا يتمتعون بالكثير من الحكمة السياسية ولا يهتمون بما هو أبعد من قضايا حقوق الإنسان وشعارات التغيير والحداثة.

> "إن عناصر السلطة تكمن في المال، القوة، والمعلومة".
>
> "ألفن توفلر" في كتابه "تحول السلطة"

سلاح ذو حدين

نخلص من كل ما سبق إلى القول بأن قوة الصورة تبدو مراوغة في انعكاساتها؛ بين حلحلة الأخلاق والقيم وتخدير العقول من جهة، وبين إشعال فتيل الانتفاضة لدحر الطغيان وتوعية الناس بقضايا عظيمة من جهة أخرى، وذلك فضلا عن توظيف الصورة في مجالات علمية وإنسانية كثيرة سبق ذكر بعضها في هذا الفصل، ويبقى التعويل على بعد الرؤية التي يتمتع بها من يملك هذه القوة.

لقد ظلت الصورة حاضرة على مر تاريخنا البشري، تدلي بقوتهافيلتقطها الأذكى تارة والأقوى تارة أخرى. تتجسد في الحجارة فتُعبد، وتُشيد في الصروح والأضرحة فتبث الرهبة في القلوب، وتتشكل على لوحة فتثير لواعج الفؤاد، وتخدر عقولا وتثير أخرى ضد الاستبداد والاستعباد.

وإذا كان العالم والفيلسوف فرانسيس بيكون -وهو أحد أقطاب الماسونية العالمية- قد صرح قبل ما يقارب أربعة قرون بأن "المعرفة قوة"؛ فنحن أولى بتأييد هذه المقولة طالما كانت المعرفة ستكشف أسرار الطامعين إلى استعباد الناس واستغلالهم. لكن المعرفة تفتقر د وما إلى الإرادة لتنقلب إلى فعل وحراك مؤثرين، ولعل في قوة الصورة ما يكفي من وسائل تقديم المعرفة والتحريض على الإرادة، طمعا في الوصول إلى الفعل الذي طال انتظاره.

{والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمع المحسنين} [العنكبوت: 69].

المراجع

الكتب والموسوعات العربية والمترجمة

1. القرآن الكريم وكتب السنة المطهرة.
2. روجيه جارودي، الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت، 1983.
3. غراهام فولر، ماذا لو لم يظهر الإسلام، ترجمة أحمد عز العرب، مكتبة الشروق الدولية, القاهرة، 2008.
4. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، 2002.
5. محمد سعيد رمضان البوطي، فقه السيرة النبوية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1991.
6. ريتشارد وبستر، التجديف على الإسلام والآيات الشيطانية، ترجمة عصام الشيخ قاسم وتامر العبادي، دار طلاس، دمشق، 1994.
7. ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، 2002.
8. بيير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، دار كنعان، دمشق، 2004.
9. كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة ميشيل ميتياس، دار رؤية، 2013.
10. غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن، 1991.
11. إيناسو رامونه، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة نبيل الدبس، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.
12. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، مكتبة الأسرة، 1962.
13. أحمد بلحاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال، مؤسسة البشير، مراكش، 2008.
14. وائل الأتاسي، الشعور وتجلياته، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2002.
15. دبليو رسل نيومان، مستقبل الجمهور المتلقي، ترجمة محمد جمول، وزارة الثقافة السورية، 1996.
16. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2004
17. هربرت شيلر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1986.
18. جي.أي.براون، أساليب الإقناع وغسيل الدماغ، ترجمة عبد اللطيف الخياط، دار الهدى، الرياض، ط3، 1999.
19. محمود شمال حسن، الصورة والإقناع، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
20. سيرل بيرت وآخرون، كيف يعمل العقل، ترجمة رياض عسكر ومحمد خلف الله، دار وحي القلم، بيروت، 2004.
21. جون مارتن وآخرون، نظم الإعلام المقارنة، ترجمة علي درويش، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.
22. أنتوني روبنز، أيقظ قواك الخفية، ترجمة حصة المنيف، مكتبة جرير، الرياض، 2006.
23. حسان المالح، الطب النفسي والحياة، دمشق، 1999.
24. ليلى داوود، مبادئ علم النفس، جامعة دمشق، 2004.
25. قيس الزبيدي، مونوغرافيات: في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، وزارة الثقافة السورية، 2010.
26. جوزيف أميل مولر، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة الخوري، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988.
27. فاروق أبو زيد، مقدمة في علم الصحافة، جامعة القاهرة، 1999.
28. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.
29. محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984
30. عبد الباسط سلمان، سحر التصوير، الدار الثقافية للنشر، القاهرة.
31. روجيه جارودي، أمريكا طليعة الانحطاط، ترجمة عمرو زهيري، دار الشروق، القاهرة، 1999.
32. سعد شعبان، الفضاء عصرنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

33. حسن مرتضى حسن وآخرون، موسوعة أوكسفورد العربية، دار الفكر، بيروت، 1999.
34. محمد عبد الحميد والسيد بهنسي، تأثيرات الصورة الصحفية: النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.
35. ماهر راضي، فن الضوء، وزارة الثقافة السورية، 2005.
36. ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير، دار عشتروت، دمشق، 1999
37. مازن عرفة، سحر الكتاب وفتنة الصورة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2007.
38. عبد العزيز الصويعي، الإخراج الصحفي والتصميم، دار الملتقى ودار الآن، ليماسول- قبرص، ط1، 1998.
39. ديفيد روي، الرياضة والثقافة ووسائل الإعلام، ترجمة هدى فؤاد، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 2006.
40. عدلي عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2006.
41. محيي الدين طالو، الموسوعة العملية في الرسم والتلوين، دار دمشق، ط1، 1987.
42. رينا موريس شربل وموريس شربل، موسوعة كنوز المعرفة، دار نظير عبود، لبنان، ط1، 1998.
43. جون هيدجكو، التصوير الضوئي، بدون مترجم، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987.
44. عبد الفتاح رياض، التصوير السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
45. مجموعة من الباحثين، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، مركز الجزيرة للدراسات، قطر، ط1، 2010.
46. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.
47. أسعد عرابي، وجوه الحداثة في اللوحة العربيّة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.
48. علاء طاهر، نهايات الفضاء الفلسفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005.
49. كامل البابا، روح الخط العربي، دار العلم للملايين، بيروت 1994.
50. أحمد دعدوش، ضريبة هوليود: ماذا يدفع العرب والمسلمون للظهور في الشاشات العالمية، دار الفكر، دمشق، 2011.
51. ماكس مالوان، حضارات عصر فجر السلالات في العراق، ترجمة كاظم سعد، بغداد، 2001.
52. فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء الدين، دمشق، ط4، 2002.
53. خالد عزب، الحجر والصولجان: السياسة والعمارة الإسلامية، دار الشروق، القاهرة، 2007.
54. بهاء الأمير، الوحي ونقيضه: بروتوكولات حكماء صهيون في القرآن، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006.
55. بهاء الأمير، اليهود والماسون في الثورات والدساتير، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2011.
56. وليام غاي كار، أحجار على رقعة الشطرنج، ترجمة سعيد جزائرلي، 1970.
57. ريجينا الشريف، الصهيونية غير اليهودية: جذورها في التاريخ الغربي، ترجمة أحمد عبد العزيز، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1985.
58. محمد عبد الله عنان، تاريخ الجمعيات السرية والحركات الهدامة في المشرق، دار أم البنين، بدون تاريخ.
59. فيصل الكاملي، اليسوعية والفاتيكان والنظام العالمي الجديد، مركز البحوث والدراسات بمجلة البيان، الرياض، 2010.
60. هدى درويش، نبي الله إدريس بين المصرية القديمة واليهودية والإسلام، دار السلام، القاهرة، 2009.
61. عبد الوهاب المسيري، اليد الخفية، دار الشروق، القاهرة، 2001.
62. عبد الوهاب زيتون، الغزو الثقافي..عوامله وأشكاله، دار المنارة، بيروت، ط1، 1995.
63. بدون مؤلف، الثقافة العربية في ظل التحديات المعاصرة، مركز زايد للتنسيق والمتابعة، أبو ظبي، 2001.
64. علاء الحلبي، العقل الكوني، دار دمشق، 2005.
65. طوني صغبيني، العيش كصورة، منشورات مدونة نينار، 2012.



المراجع

الكتب الأجنبية

1. Paul Johnson, Art: A New History, Harper Collins, 2003.
2. Roger Hicks, Photographic Special Effects, Cassell Camera Wise Guides, London, 1994.
3. Richard J Powell, Black Art and Culture in the 20th Century, New York, Thames and Hudson, 1997.
4. Jean Kilbourne, Deadly Persuasion: Why Everyone Must Fight the Addictive Power of Advertising. New York: Free Press, 1999.
5. Malcolm T. Gladwell, Blink, Little Brown and Company, 2005.
6. John Allen, The New BBC News Styleguide, BBC, London.
7. The Lost Keys of Freemasonry, Manly Palmer Hall, Virginia, McCoy Publishing and Masonic Supply Company, 1976.
8. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Neal Gabler, New York, Doubleday,1988.
9. Religion of the Ancient Egyptians, Alfred Wiedemann, Adamant Media, 2001.

المقالات العربية

1. أديب خضور، سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 2، أكتوبر- ديسمبر 1999.
2. المعز بن مسعود، صناعة الترفيه والتسلية، مجلة القافلة، مارس- أبريل 2007.
3. جميل قاسم، الفن المعاصر.. من الانطباعية إلى ما بعد الحداثة،
مجلة العربي الكويتية، العدد 573، أغسطس 2006.
4. مازن عصفور، الصورة وسطوة العقل الرقمي، جريدة منبر الرأي، 28/11/2008.
5. مدحت محفوظ، تقنيات الاتصال وتحديات القرن الثاني للسينما، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
6. أحمد دعدوش، أساليب الدعاية المعاصرة، مجلة البيان، أغسطس 2006.
7. عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصورة، مدونة رواحل، 12 أكتوبر 2008.
8. كمال الزغباني، الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز، الأوان، 14 يوليو 2010.
9. أحمد فهمي، دراسة عن الفيلم التسجيلي، موقع المدرسة العربية للسينما والتلفزيون.
10. راجح الكردي، العقل وقواه الإدراكية وعلاقته بالحواس، موقع بلاغ.
11. عدنان بشير معيتيق، فنون مابعد الحداثة.. التكنولوجيا ومصيدة الجسد، العرب أونلاين، 2010-10-26.
12. محمد علي صالح، «الثقافة الإلكترونية» تدفن «ما بعد الحداثة»، الشرق الأوسط، العدد 11513، 6 يونيو 2010.
13. معصوم خلف، الفن الإيراني والبحث عن الفردوس المفقود، مجلة العربي الكويتية، العدد 568، مارس 2006.
14. حسان المالح، لماذا يرسم "بوتيرو" أشخاصاً بدينين؟، موقع حياتنا النفسية، 16/1/2010.
15. نبيل لحود، لمحة عن الفن التشكيلي فى القرن العشرين، الموقع الشخصي.
16. محمد الزبيري، الرمزية هي الفن، جريدة العرب الأسبوعي، 2/12/2006.
17. محمد عبد العزيز، التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، إسلام أون لاين، 4/12/2002.

18. أسعد عرابي، تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة، جريدة الفنون الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد4، إبريل- نيسان 2001.

19. وليد أحمد السيد، المئذنة وفلسفة «الرمزية» في العمارة «الإسلامية»، صحيفة العرب القطرية، 23 ديسمبر 2009.

20. عبير جابر، «آيا صوفيا» تحفة فنية تسحر زوار تركيا، الشرق الأوسط، 12 أبريل 2006.

21. سعدية بيرو، قراءة في الفن البدائي، موقع وزارة الثقافة المغربية.

22. عبود عطية، هانس هولباين ولوكاس كراناش، مجلة العربي الكويتية، العدد 567، فبراير 2006.

23. حمد الجابري، تقنيات الإبداع عند الفنان التشكيلي، جريدة الوطن العمانية، 9 سبتمبر 2010.

24. سعد محمد رحيم، العولمة والإعلام، موقع الحوار المتمدن، 2005-8-3

25. دالية الشيمي، ديكور مكان العمل وتأثيره على العاملين، موقع عين على بكرة، 5 يوليو 2010.

26. مرهج نعمة، صورة الكلمة وصورة الكاميرا، موقع السقيلبية، 8 حزيران 2007.

27. الحسين حريش، تاريخ الصورة، موقع فكر وتواصل.

28. بنزينة منير، ثقافة الكلمة والصورة وتأثيرها على المتلقي، صحيفة دنيا الرأي، 18/1/2010.

29. زيدان حمود، عالمنا في صورة، كتابات، 20 تشرين أول 2006.

30. بندر عبد الحميد، فنان القرن العشرين، مجلة العربي الكويتية، العدد 549، أغسطس 2004.

31. أحمد فاروق الهجين، الدراما العلمية.. الفن المنسي على الشاشة العربية، مجلة العربي الكويتية، العدد 584، يوليو 2007.

32. ناصر عراق، سلاطين وخطاطون، مجلة العربي الكويتية، العدد 551، أكتوبر 2004.

33. سمير غريب، الخط.. ذلك الفن الجميل المنسي، مجلة العربي الكويتية، العدد 507، فبراير 2001

34. عدلي رزق الله، مولد الفن الحديث، مجلة العربي الكويتية، العدد 494، يناير 2000.

35. دالية يوسف، البروباجندا.. لعبة تقود للحرب، شبكة إسلام أون لاين، -16 -2 2003.

36. صلاح حيدر، عالم التصوير الرقمي، صحيفة الثورة اليمنية، العدد 15104، 20 مارس 2006.

37. المعز بن مسعود، صناعة الإعلان في دول الخليج، مجلة القافلة، يناير- فبراير 2007.

38. المعز بن مسعود، العلامة التجارية.. الفن الذي بات من أعمدة الاقتصاد، مجلة القافلة، مايو- يونيو 2007.

39. أشرف إحسان فقيه، التسويق العصبي.. فن مخاطبة "مخ" المستهلك، مجلة القافلة، مارس- أبريل 2007.

40. عبد الرحمن العنزي، علم التصوير.. لا فن المصور، مجلة القافلة، سبتمبر- أكتوبر 2008.

41. فائق الحميصي، الإيماء.. يستحق أضواء أكثر، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2007.

42. محمد بن عبدالله العليان، فن الزخرفة الإسلامية معاني روحية وهندسة معقدة، جريدة الوطن، 2010-12-31

43. فاطمة الجفري، كلامهم أكبر من أعمارهم، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2007.

44. ريم سعد، دروس من "المانجا"، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2007.

45. عبود عطية، الصورة.. كم كلمة تساوي فعلاً؟، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2008.

46. عبود عطية، الحمار، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2007.

47. فريق المجلة، ملف "الأحمر"، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2008.

48. خزامة حبايب، الفاترينة.. لوحة شارعية شاعرية، مجلة القافلة، مايو- يونيو 2010.

49. فاضل التركي، بين الورقي والرقمي: صراع يمزق الكتاب أم يطوره، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2010.

50. فاضل التركي، مستقبل التلفزيون، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2010.
51. صفوة كمال، الهايبرماركت والقواعد الجديدة للتجارة، مجلة القافلة، يناير- فبراير 2008.
52. رباح مسعود و وليد العجمي، جماليات الأدوات العلمية الإسلامية، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2009.
53. رانية منير، الإعلانات في الشوارع، مجلة القافلة، سبتمبر- أكتوبر 2010.
54. موفق مكي، الفن الرقمي في الميزان، جريدة الصباح.
55. أحمد مغربي، الأميركي فرانسوورث اخترع التلفزيون وحذَّر من مضاره، جريدة الحياة، 23- 10- 2006.
56. محمد شومان، عولمة الإعلام ومستقبل النظام الإعلامي العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 2، أكتوبر- ديسمبر 1999.
57. بدون مؤلف، أفلام والت ديزني تتضمن رسائل خفية عن البيئة، مجلة شبابلك, العدد 40، أيلول 2008.
58. ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، الحوار المتمدن، العدد 876، 26/6/2004.
59. هادي نعمان الهيتي، شيوع ثقافة الصورة في ثقافة الشاب العربي، موقع أنفاس، 2008.
60. محمد رضا، السينما.. المرآة الحقيقية للحياة، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
61. محمود سامي عطا الله، 100 عام سينما، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
62. شوقي رافع، مدينة الطقوس غير المقدسة: هوليوود.. الحلم واللحم، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
63. علاء المكتوم، «السينما الرقمية» ثورة تقنية تساوي بين الجميع، الشرق الأوسط، العدد 9495، 26 نوفمبر 2004.
64. إيمان حسين شريف، ألعاب الفيديو: بين نفعها وضررها على الأطفال، الشرق الأوسط، العدد 10841، 3 أغسطس 2008.
65. أحمد دعدوش، السينما 2009: آلام وتمرد وحلم، موقع إسلام أونلاين، ديسمبر 2009.
66. وحيد عبد المجيد، من جاكلين كيندي إلي ميشيل أوباما، صحيفة الأهرام، 2009-2-9
67. ماريس شاوم، قاد "ثورة بيضاء".. دور الإعلام في سقوط جدار برلين، موقع دويتشه فيله، 24 فبراير 2009.
68. صلاح سرميني، فرانسوا فوجيل وأفلامه المثيرة للدهشة، موقع الجزيرة الوثائقية، 8 أبريل 2010.
69. عدنان حبال، ثقافة الصورة كيف نفعِّلها في إعلامنا؟، صحيفة الثورة السورية، الأحد 2010-1-31
70. شيماء هناوي، الخط.. مفتاح لقراءة الشخصية، الإمارات اليوم، 19 سبتمبر 2010.
71. محمد شويحنة، معنى الجمال، جريدة النور، العدد 259، 23/8/2006
72. خالد النجار، فلسفة الجمال في الإسلام، موقع حب الإسلام، 12 أغسطس 2009.
73 خالد عبد اللطيف، الصورة تغني عن الكلمة، الموقع الشخصي، 2009.
74. نصر الدين لعياضي، برامج الأطفال التلفزيونية بين المطلب الثقافي وأحكام السوق، مجلة الرافد، 7/2010.
75. ياسر حارب، لماذا نحب الكتب الممنوعة، صحيفة الوقت البحرينية، 1 نوفمبر 2008.
76 أحمد عبد المنعم رمضان، سنوات هوليود العجاف، موقع سينما.كوم، 2010-12-21.
77. وفاء فرج، تاريخ الرسوم المتحركة، موقع كنانة أونلاين.
78. أحلام صبيحات، الرموز الجنسية والوثنية في مسلسل تيليتابيز، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 27 ديسمبر 2008.
79. أحلام صبيحات، ماريا ورسائل اللاشعور، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 18 مايو 2008.
80. أحلام صبيحات، عرب يعبدون الماسونية في مسلسل الأطفال سبونج بوب، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 12 ديسمبر 2010.
81. الحسين حريش، تاريخ الصورة، موقع فكر وتواصل.
82. أسامة صفار، السينما.. ذاكرة المنسيين في الأرض، مجلة الجزيرة الوثائقية، 8 يوليو 2010.

83. خالد المعالي، قوة الصورة، موقع قناة السومرية، 15/9/2007.

84. غازي انعيم، الشعارات الفنية.. رمز وهوية، جريدة الدستور، 7/8/2009.

85. فيكي حبيب، البرامج الوثائقية تقتحم الشاشات في ذكرى 11 أيلول، الحياة، 9/9/2006.

86. محمد هشام النعسان، جنان مرشحة، الرسوم والأشكال التوضيحية في المخطوطات العربية والإسلامية، موقع أرض الحضارات، 10 نوفمبر 2008.

87. ألبرت سكيرا، فن الرسم العربي، موقع أرض الحضارات، 10 نوفمبر 2008.

88. فاطمة الرفاعي، فن المؤثرات الخاصة أطلق العنان لسينما الخيال العلمي والإبهار في هوليود، أخبار القاهرة، 4/1/2011.

89. المحرر، المزج بين صورتين بداية الخداع البصري، جريدة الخليج، 1/10/2010.



المقالات الأجنبية

1. Kaie Arwen, Cave Paintings, hubpages.com, June 2010.

2. Cris A, let there be art!: part four- art history from cave paintings to gothic art, hubpages.com, December 2009.

3. Andrew Kator, Quick tips in design, atpm.com, November 2003.

4. Andrew Kator, Pattern, atpm.com, February 2004

5. Andrew Kator, Type as Shape, atpm.com, January 2004

6. Andrew Kator, Color Science, atpm.com, December 2003

7. Andrew Kator, Shape, atpm.com, November 2003

8. Mark Freitag, Phi: That Golden Number, jwilson.coe.uga.edu

9. Leonardo Vintiñi, The Divine Proportion: An Indecipherable Code, The Epoch Times, 17 September 2007

10. G. W. Cichon-Hollander, The European Ideal Beauty of the Human Body in Art, lilithgallery.com.

11. Scott Kessman, What is an Optical Illusion and How Does it Work?, associatedcontent.com. Jul 24, 2006

12. Ronald L. F. Davis, Popular Art and Racism, jimcrowhistory.org.

13. winter rabbit, American Indians, Hollywood, and Stereotypes, nativeamericannetroots.net, Feb 21, 2009

14. The blogger himself (VC), How Hollywood Spreads Disinformation About Secret Societies, vigilantcitizen.com, July 18th, 2009.

15. Andy Lloyd, The Lord of the Rings Symbolism, darkstar1.co.uk, August 2002

16. John Prinz, The History of Automotive Streamlining, carseek.com.

17. Mary Bellis, Computer and Video Game History, about.com.

18. Rich Moran, Color Theories in Package Design, EzineArticles.com.

19. Mark R. Gould, History of TV News, atyourlibrary.org.

20. Ransom Riggs, mental floss magazine, Jan–Feb 2007.

21. Dr. Constance Hill and Bruce Henry, The Power of Advertising, leas.green.net.au.

22. Malcolm Gladwell, Small Change: Why the revolution will not be tweeted, The New Yorker, October 4 2010.

المواقع على شبكة الإنترنت

1. http://www.filmsite.org
2. http://www.visual-arts-cork.com
3. http://www.bc.edu
4. http://www.america.gov
5. http://www.gallup.com
6. http://www.landcivi.com
7. http://www.digital-cameras-review.com
8. http://www.photoxels.com
9. http://www.ka4.org
10. http://www.enashir.com
11. http://www.sykronix.com
12. http://www.geocities.com/antar1950/TV.htm
13. http://www.arabfilmtvschool.edu.eg
14. http://www.cnn.com
15. http://www.decorative-paintings.com
16. http://www.atpm.com
17. http://www.csustan.edu
18. http://www.nasmaa.com
19. http://www.nppa.org
20. http://www.museumofhoaxes.com
21. http://www.aljazeera.net
22. http://www.globescan.com
23. http://pewresearch.org
24. http://www.civicyouth.org
25. http://www.lapierrebrute.org
26. http://www.guardian.co.uk
27. http://hubpages.com
28. http://artschoolathome.wordpress.com
29. http://www.wetcanvas.com
30. http://op-art.co.uk
31. http://gwick.ch
32. http://www.neatorama.com
33. http://smashinglists.com
34. http://www.palestine-info.info
35. http://subliminal-messaging.com
36. http://vigilantcitizen.com
37. http://forbiddenplanet.co.uk
38. http://photographymad.com
39. http://powerretouche.com
40. http://jwilson.coe.uga.edu
41. http://library.thinkquest.org
42. http://jwilson.coe.uga.edu
43. http://cuip.uchicago.edu
44. http://thebrain.mcgill.ca
45. http://architectoo.com
46. http://webcache.googleusercontent.com
47. http://www.carseek.com
48. http://m3mare.com
49. http://wikipedia.org
50. http://www.marefa.org
51. http://www.arab-ency.com
52. http://www.bbc.co.uk

الصورة مغرية بما تحمله من متع تداعب المشاعر والغرائز، وكثيرا ما تمنح متلقيها متعة الاسترخاء، وتعفيه من مشقة التأمل والتفكير والاستنتاج التي نبذلها عند قراءة كتاب أو استماع لمحاضرة. لذا لم تكن الصورة وسيلة للهداية في رسالات الأنبياء، فالوحي كان يتنزل في كلمات محكمة. وختام الكتب المنزلة ابتدأ في غار حراء بدعوة للقراءة، ودوامه كان بحفظ كلماته عن التحريف والنسيان والعبث. أما المعجزات المرئية فوقعت في وقتها لفضح الطغيان وتبكيت المتكبرين، ولم تحمل في ذاتها رسالة ولا هداية. وإذا كانت الصورة هي الوسيلة الأقوى للطغيان والإفساد في عصور الأمية، فشيوع القراءة والعلم لم يغير الكثير في عصرنا الذي أُطلق عليه اسم "عصر الصورة"، وكأن تطور العلم كان سببا في تطور توظيف الصورة لتحقيق الأهداف ذاتها، بدلا من تحرير الإنسان من عبوديته. مع هذا كله فإن الصورة لم تعد حكرا في يد أصحاب الأهداف الدنيئة، وقد شهد تاريخها الكثير من قصص النجاح في توظيفها لمصلحة الإنسان وإظهار الحقيقة. يبحث هذا الكتاب في تاريخ الصورة وتطورها، وفي مجالات توظيفها واستغلالها والإفادة منها. ويهدف إلى توعية المتلقي بخطر الصورة ووسائل استغلالها، وفتح الباب أمامه لفهم آلياتها طمعا في تحريضه على توظيفها بما يحقق الخير للبشرية.